نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى

عبد الناصر حسن محمد

E.D.P
المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات
٥ ش مصطفى طموم - المنيل - القاهرة - تليفاكس : ٣٦٥٥٤٨٧

نظرية التوصيل
وقراءة النص الأدبى

تاليف
د. عبد الناصر حسن محمد

الناشر

المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات

٥ش مصطفى طموم ـ المنيل ـ القاهرة

تليفاكس : ٣٦٥٥٤٨٧

نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى

د. عبدالناصر حسن محمد

رقم الإيداع ٩٩/١٠٧٤٩

الترقيم الدولى I.S.B.N-977-5841-35-6

نظرية التوصيل
وقراءة النص الأدبى

مقدمة:

مهما تكن القراءات النقدية التى تقارب الإبداع الأدبى ، أو تتخذه موضوعا لها كثيرة ومتنوعة فإنها على كثرتها وتنوعها لا تكاد تخرج عن مواقف واتجاهات بعينها إزاء هذا الإبداع . وبوسع الدارس أن يستعرض القراءات الأدبية المختلفة من زاوية محددة تتمثل فيما تطرحه هذه النظرية أو تلك من أسئلة وإشكاليات حول ماهية الإبداع الأدبي ووظيفته . "إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب أو زاوية العمل الأدبى أو زاوية القارئ، أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم الواقع.(١) ويبدو أن هذه الطروحات حول الإبداع ظلت منذ زمن غير قريب تدور فى إطار ثالوث أساسى للنقد الأدبىهو : المؤلف/النص / القارىء .

ولقد كانت الاتجاهات النقدية– على تباين اتجاهاتها -منذ أرسطو وأفلاطون"تختلف فيما بينها فى درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث(السابق) دون الضلعين الآخرين "(٢). فأحيانا نجد دائرة المبدع أو المؤلف تتسع بحيث لا يقف الاهتمام عند شخصيته أو سيرته بل يتجاوز ذلك إلى اعتبار الفنان مرآة لعصره.

وفى هذا الإطار وبناء على نظرية المحاكاة عند أرسطو "تتم دراسة أعمال شكسبير مثلا باعتبارها تصويرا لعالم انجلترا تحت حكم الملكة إلزابيث لمدة زادت على الأربعين عاما " (٣) . وفى أحيان أخرى كان يتم التركيز على دائرة

النص فكان المعنى هو الهم الشاغل للنقد هذا "مع الفارق الكبير بين ما كانت كلمة معنى تشير إليه والدلالات اللانهائية الآن للنص الواحد" (٤).

فإذا نظرنا إلى الضلع الثالث ألا وهو القارىء فكانت مهمته على أكثر تقدير "أن يقرأ فى النص الواحد أكثر من دلالة أو أكثر من مستوى للمعنى معتمدا على القيمة الإيحائية للغة الأدب التى لا تكتفى بالتقرير العلمى المحدود"(٥). ولقد تطور النقد وخطى خطوات واسعة فحقق إنجازات مشهودة فى التصورات وكذلك فى الأدوات المعرفية، ومع ذلك فقد ظلت زوايا النظر إلى العمل الأدبى فى العصر الحديث متوزعة حول: المؤلف – النص –القارئ .

وعلى كل حال فإن فى مقدورنا أن نستلهم من المخطط البيانى لنظرية التوصيل اللغوى الذى وضعه العالم اللغوى رومان جاكوبسون "roman jakobson" تصورا يمكننا من التمييز والتفريق بين وجهات النظر المتمثلة فى الاتجاهات والمدارس المتباينة عند قراءة العمل الأدبى بغرض دراستها.

السياق " CONTEXT'

الرسالة 'MESSAGE'

المرسل(ADDRESSER) ←الاتصال← "CONTACT"←المستقبل (ADDRESSEE)

الشفرة " COD "

وبالنسبة إلى عنصر الاتصال فإنه يمكننا حذفه من المخطط السابق عند مناقشة الأدب "لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظّرى الأدب.(٦) وبالتالى فإننا يمكننا أن نتفهم مفردات المخطط السابق فى عملية الكتابة الأدبية على النحو التالى :

المرسل = الكاتب (المبدع).

المتلقي = القاريء.

السياق = الإشارة.

الرسالة = النص.

الشفرة = اللغة الوسيط المتعارف عليها بين الكاتب والقاريء.

وبناء على ذلك نستطيع رؤية المخطط السابق كما يلي :

السياق

الكاتب (المبدع) ـــــــــــ النص ـــــــــــ القاريء

الشفرة

إن كل نظرية من نظريات الأدب تتجه بدورها إلى التركيز على حد من الحدود السابقة: الكاتب / النص/ القاريء. وبذلك يمكننا القول بأن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية في قراءة العمل الأدبي أو النصوص الأدبية بعامة:

الاتجاه الأول : قراءة تهتم بالكاتب\المؤلف ونجدها في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية.

الاتجاه الثاني : قراءة تهتم بالنص / الأثر الأدبي ونجدها في المناهج النصوصية بعامة مثل البنائية والشعرية والسميولوجية والتفكيكية .

الاتجاه الثالث : قراءة تهتم بالمتلقي / القاريء ونجدها في نظريات التلقي.

والهدف من رصد هذه الاتجاهات المختلفة في نظرتها إلي الأدب يعـــود إلـــي أمرين:

الأول : الوعي بأن الأدب العربي الحديث في مجمله وليد التفاعل مع الثقافـــات الغربية وأن ما نقرأة اليوم والذي أخذنا نقرأه منذ بدايات هذا القرن هـــو نتاج تلاقح ثقافي مخصب بين إبداع الذهن العربي والثقافة الغربية كـــان للثقافة الغربية فيه دور المعطي .

والأمر الآخر: محاولة الكشف عن آليات هذه القراءات -علي اختلافـــها- مـــن خلال ما قامت عليه من أسس فلسفية بهدف إتاحة الفرصة لمزيد من التعرف عليها ترسيخا للوعي بها ومن ناحية أخري خلق نوع مـــن التبصر النقدي التنويري الذي نراه ضروريا لمقاربة الأعمال الأدبية المعاصرة مقاربة علمية واعية تعتمد علي أدوات معرفية ومنهجيـــة متطورة.

الفصل الأول

الاتجاهات التاريخية

الاتجاهات التاريخية:

يتمثل هذا الاتجاه عند من وصلوا الآثار الأدبية بسـياقاتها التاريخيـة أو الاجتماعية أو النفسية. ولقد ركز أصحاب هذا الاتجاه في قراءتهم للعمل الأدبي علي مبدعه ،وذلك بتتبع سيرته وسيرة عصره فأخذوا يجرون تحليلاتهم علـي نفسيته وعقده حتي جعلوا من النص "وثيقة تاريخية تدل علي زمنها أو نفسـية تشرح مغاليق نفس مبدعها " (٧)

وقد بالغ بعضهم في دراسته للنص الأدبي انطلاقا من مبدعه إلي درجـة اعتبار قصدية الكاتب شرطا أساسيا لتفسير ما أنتجه من نصوص ولقـد كتـب هيرتش يقول"إنه لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قـاطع علـي الإطـلاق إلا إذا افترضنا نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير " (٨)

وفي الحقيقة فإن التحولات التاريخية -قبل ذلك – كانت قد وجدت طريقـها إلي الأدب عبر مفهومي : الطبيعة والتقليد في نظرية المحاكاة عند الكلاسـيكيين وذلك ما ثار عليه الرومانسيين حيث أصبح مفهوم التقليـد فـي الثـورة علـي الكلاسيكية عند الرومانسيين علي وجه الخصوص استلهاما للأفكار عند القدماء، ولم يعد اقتفاء لهم ،وذلك ما يفرضه ذوق العصر محكومـا بـالتغير والتحـول التاريخيين ، كما أن مفهوم الطبيعة انتقل من الاقتصار علي الحسن التام والبهاء الكامل إلي القول بفكرة عالمية العقل البشري التي تسربت عبرها حركة التاريخ إلي البناء الكلاسيكي فحطمت قواعده وأسسه ،ومن الحق أن يقـال إنـه "فيمـا يتصل بالمجال النقدي علي وجه الخصوص نجد أن الإطار الفكري الذي انبثـق

داخله هذا الوعي التاريخي تمثل علي وجه التحديد في المدرسة الرومانسية (٩) التى جاءت لتؤسس مبادىء تقوم علي نقد نظرية المحاكاة ، "وذلك حين اعتني الرومنطيقيون بالإنشاء الأدبي فوصلوا بينه وبين منابعه إلا أنهم خرجوا في ذلك ، علي الترسيمة القديمة خروجا ظاهرا،فلقد حذفوا مفهوم " الطبيعة " اليوناني واستبدلوا به " الفرد "مفهوما جديدا ذا أبعاد انفعالية وحذفوا مفهوم المحاكاة وأحلوا محله مفهوم الخلق " (١٠)

ولقد نزل مفهوم الخلق بالآثار الأدبية إلي معترك التحولات التاريخية حيث كان مفهوم الخلق في عرف الرومانسيين "يصدر عن القلب وهو مطرد أما وسائل الأداء وشروط التعبير فتخضع لحركة التاريخ"(١١) ويرجع الربط بين الخلق الأدبي والتاريخ عند الرومانسيين في الأساس إلي إظهار نوع من المقاومة لسلطة السلف ،حيث يؤدي الأخذ بالتاريخية إلى مشروعية الخروج علي الكلاسيكية (١٢) ونستطيع أن نخلص من ذلك إلي أن الرومانسية هي التي بدأت التوجه إلي التمثيل المنتظم للتاريخ باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع ، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع وباعتباره – وهذا هو الأهم – تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها (١٣) وقد ترتب علي ذلك –كمردود لإحلال الإنشاء الأدبي في معترك التاريخ – أن ظهر في الأعمال النقدية الأخذ بالتنظيم والتقسيم والتصنيف أسوة بالعلوم الطبيعية نتيجة لنمو حركة البحث العلمي* والأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية علي حد سواء ،وكان الاهتمام بالتوثيق ورصد أكبر عدد من البيانات وعدم قبول

الأشياء بوصفها بداهات ،وكذا الاعتماد علي العقل والبرهان ،ثم التعامل مع النصوص من منطلق بعينه يتمثل في درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها ودراسة المصادر الأدبية ،وكذا علاقة التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين محليا وعالميا وكل ذلك كان يمثل الترجمة العملية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده(١٤).

وهكذا " انبثقت نظرية التعبير في الفن من كفاح الرومانتيكيين ضد الكلاسيكية الجديدة التي سيطرت علي القرن الثامن عشر والتي كانت استمرارا لنظرية المحاكاة القديمة وفي عبارة الشاعر الإنجليزي وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) الشهيرة " الشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية " ما يقدم جانبا من جوانب الأساس الفكري لهذه النظرية (١٥) ولكن أهم ما يعنينا أن "المذهب الرومانسي الذي أزاح كل القيم التقليدية المطلقة –سلطة الدولة وسلطة الأب وسلطة الأعراف الاجتماعية ...الخ –ليقيم علي أنقاضها مطلقا آخر وهو شخصية الفرد ، أبي إلا أن يكون النقد تعبيرا عن الشخصية كالشعر والرواية " (١٦)؛ لذلك كان احتفاء الرومانسيين بالتعبير الإبداعي للفرد " ضمن الاحتفاء بالفرد الخلاق الذي يصنع التاريخ علي عينه ويقود الجماعة بقدراته الاستثنائية، وقد أراد هؤلاء جميعا أن يصححوا خطأ نظرية المحاكاة القديمة التي قرنت الفن بالكشف عن العالم الخارجي وتقليد قوانينه الأساسية في تصوير عام يركز علي الأساسي والجوهري " (١٧) ومن هنا كان تقدير الرومانسيين "أن إزالة نظرية

المحاكاة لا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق العودة إلي العالم الداخلي للمبدع من حيث هو كائن متفرد ينطوي علي انفعالات لها أهميتها " (١٨)

لذلك فقد رأي الرومانسيون في الفرد المبدع إنسانا "متمردا علي القيود، متأبيا علي الجمود، لا ينصاع إلي تقاليد الجماعة ،وإنما إلي رغبته العارمة في الحضور، الرغبة التي تنبثق من أعماقه المتفردة، وكما أصبح الفن قرين هذا الفرد في حركته الخلاقة في الوجود وفي فلسفته التي تدور حول قيمة الحرية الفردية، اقترن الفن بأعماق هذا الفرد في تفردها وفي تفجرها الذي يتولد عنه الإبداع " (١٩) وبهذا أصبح الفن في جوهره "لا يعبر عن حقيقة خارجية وإنما يعبر عن حقيقة داخلية ،هي مجموعة من الانفعالات الفردية التي تفرض علي المبدع أن يعبر عنها،أي أن ينقلها من وجود داخلي إلي وجود خارجي هو العمل الفني الملموس "(٢٠) وبوسعنا أن نلتمس تجسيدا بارزا لإعلاء قيمة الفرد عند الرومانسيين في مقولة ،رالف إمرسون " الرومانسي الأمريكي حين كتب يقول :أنا –تلك الفكرة المسماة أنا – هي القالب الذي يصب فيه العالم كشمع منصهر "(٢١). وعلي الرغم من كون الرومانسية بوصفها مذهبا أدبيا لم تدم طويلا – قدر عمرها لدي النقاد بحوالي ثلاثة عقود– إلا أنها سرعان ما تركت مكانتها لأفكار نقدية متناثرة لا تكاد تكوّن مدرسة نقدية أو مذهبا متكاملا لكنها تلتقي جميعا في التشكك من الثقة الكاملة في العقل أو الذات خصوصا بعد ظهور آراء فردريك نيتشه في محدودية العقل واعتباره سجنا للإنسان (أو للفرد) وبالتالي لم تعد الذات الإنسانية قادرة علي إدراك العالم والتعرف عليه بمقدار ما أصبحت لغة الفرد هي الأساس في معرفته بالعالم ،وساعد علي تبديد صورة الفرد الكامل

ما وصلت إليه أبحاث (دارون)عن النشوء والارتقاء التي حطمت التصور القائل بكمال الإنسان الذي خلقه الله على صورته.

(٢)

وفي إطار البحث في الآثار الأدبية من حيث ما يدخل عليها في نشأتها من تحولات تاريخية ،وما يطرأ عليها من عوامل ومؤثرات ،برز إلي الوجود ما يعرف بالنقد الماركسي وقد أدرج هذا النقد المبدع والنص والمتلقي معا ضمن منظور اجتماعي عام ،وقد أقامت نظرية النقد الماركسية تصورها بناء علي مفهومين أساسيين:

الأول: فكرة الأبنية التحتية والأبنية الفوقية ،حيث تتجسد الأولي في "حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات وفي تجسيدها المادي في الجانب الاقتصادي والسياسي ونظم العلاقات الاجتماعية " (٢٢) بينما تنبثق الأبنية الفوقية من هذه الأبنية التحتية متمثلة "في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ولعل الطبقة الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلي ولكن اعتمادا عليها في الآن ذاته هي الآداب والفنون " (٢٣)

والآخر: مفهوم الانعكاس الآلي وإذا كان المحكي عند اليونان هو الطبيعة فعند أصحاب هذه النظرية هو المجتمع.

ولما كانت البنية الفوقية تتشكل من الفن والقانون والسياسة والدين بتأثير قوي من البنية التحتية أو الإدراك الاجتماعي الواعي للعلاقات الاقتصادية

والصراع الطبقي فقد رأت النظرية استحالة دراسة الأعمال الأدبية والفنية بمعزل عن البنية التحتية للثقافة بحقائقها الاقتصادية والاجتماعية وبهذا الفهم فإنه "ليس لدارس الأدب إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلي لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية في النصوص الفنية " (٢٤) وقد خلصت النظرية الماركسية من خلال المفهومين السابقين إلي الاعتماد علي مبدأ "الحتمية التاريخية " وذلك بتصور التاريخ البشري باعتباره مراحل لابد من تواليها علي النمط الذي وضعته ،وقد تمثلت النظرية الماركسية في الإنتاج الفكري والأدبي طبقا لمحورين أساسيين :

الأول : أن الإنتاج الأدبي ينبثق في الأساس من الواقع المادي في المجتمع والحياة.

الآخر : ربط الإنتاج الأدبي والفني بحتمية تاريخية جبرية لا فكاك منها ،وذلك مؤداه أن الفنون تبدأ بطريقة نظرية انطباعية لتخضع للنظام الرأس مالي منتهية بالمستقبل الاشتراكي ،والفنون التي لا تتجه هذه الوجهة –من المنظور الاشتراكي – مضادة لحركة التاريخ فاقدة لمصداقيتها " (٢٥)

وربما وصلت الماركسية إلي ما وصلت إليه نتيجة للانبهار والتحول المدهش إلي العلمية في محاولة بناء مجتمع روسي حديث ومتطور ؛ لذلك جاءت الدعوة الصريحة إلي سيادة العقل والإيمان بقدرته علي الفحص الدقيق مع التخلص النهائي من ذاتية الرومانسية المفرطة في تمسكها المتفائل في إطلاق

حرية الفرد وتفجير طاقاته الإبداعية علي المستوي الفردي .جاءت الماركسية لتضحض هذا،مؤمنة بأن الإبداع ليس نتاجا فرديا بقدر ما هو إنتاج جمعي تتحكم فيه وتحدده بصورة جبرية مستويات البني التحتية اقتصادية أو اجتماعية خالقة المضمون الإبداعي الذي يفرض في النهاية شكلا مناسبا له علي حد قول ماركس المشهور : "ليس للشكل أية قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون" ؛لذلك فإن المضمون عندهم يسبق الشكل ،وبناء عليه فإن اختلاف المضمون أو نمط الإنتاج يستتبعه بالضرورة الحتمية تغير في الشكل .

مما سبق نري أنه إذا كان المنهج التاريخي –وخصوصا في النظرية الماركسية – قد قدم تصورا لفكرة تاريخية الأدب ،وارتباطها بتطور المجتمعات، وتحولاتها طبقا لاختلافات عديدة منها البيئة والظروف والعصر فإن كل المناهج الاجتماعية –سواء علم اجتماع الأدب او واقعية جورج لوكاتش أو بنيوية لوسيان جولد مان –قد اتخذت من المنطلقات السابقة –بشكل أو بآخر–مرتكزات لأفكارها خصوصا عبر مفهومي : الزمان والمكان "إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية أن يرتبط التغيير النوعي للأعمال الأدبية بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة ،وعبر اختلاف المكان –أيضا–إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه " (٢٦) .

إن المنطلقات الأساسية للماركسية ظلت ممتدة حتى عند جورج لوكاتش الذي حاول أن يقلص فكرة الحتمية دون إهمالها فلم يخرج من الوقوع في أسرها لقد كتب يقول بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين كل من التطور الفكري والاقتصادي متأثرا بما قاله إنجلز من كون الفلسفة قد قطعت أشواطا

واسعة من الرقي في فرنسا القرن الثامن عشر وفي ألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون هذان المجتمعان متطورين اقتصاديا أو اجتماعيا وقد ساقه ذلك إلي الاعتقاد النسبي باستقلالية الفن.

ومع ذلك فقد ظل لوكاتش يعتقد مع الماركسيين أن جوهر الفعالية في الإبداع الأدبي مرهون بتحولات الواقع الاقتصادي والاجتماعي ،ولقد رأى لوكاتش أن الإبداع الأدبي يمكن من الوعي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له ،وبناء علي ذلك فقد "حلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة " (٢٧).

ويتخذ معني الانعكاس (reflection) بعدا عميقا لدى جورج لوكاتش لا يتوقف عند القشرة الخارجية للأثر الأدبي ،فهو يري علي سبيل المثال أن الرواية انعكاس للواقع "لا بمعني أنها تقتصر علي وصف المظهر السطحي للواقع،بل بمعني أنها تقدم انعكاسا أكثر صدقا وحيوية وفعالية للواقع فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية " تصاغ في كلمات " (٢٨).

ومع كل ذلك فقد تناسي جورج لوكاتش –علي ما بينا سابقا–عند التطبيق ما كان ذهب إليه من أن للأثر الأدبي استقلالا نسبيا عن الاقتصاد والاجتماع فجعل المؤثرات تتدخل في الإبداع الأدبي من الواقع الاجتماعي نحو الظاهرة الأدبية. ومن الحق أن يقال " إن أبحاث لوكاتش الفكرية والنقدية هي التي أسست المنهج الاجتماعي الجدلي ،وإن مفهوم " الوعي الاجتماعي "في النص الأدبي ، والصفة أو الهوية الطبقية الملازمة له هو مفهوم لوكاتشي في الأساس " (٢٩).

ولقد جاء من بعد لوكاتش الناقد الروماني لوسيان جولدمان (lucien goldman) متأثرا بمذهب هيجل (hegel) الجدلي في الفن من ناحية وبأبحاث أستاذه الروحي لوكاتش في المجال الأدبي من ناحية أخري ، والدليل علي ذلك أنه بني تصوراته وأفكاره علي كثير من المفاهيم الأساسية التي جاءت عند لوكاتش من مثل : (البنية الدالة)،(الوحدة الشاملة)، (الوعي الممكن)، (التشيؤ) وهي مفاهيم كانت بمثابة البداية التي انطلق منها جولدمان مازجا بينها وبين غيرها من المفاهيم التي تعلمها من عالم النفس السويسري جان بياجيه المعروف بأبحاثه عن عمليات الفكر في مرحلة الطفولة " (٣٠).

وينطلق جولدمان في بنيويته التوليدية من فكرتين أساسيتين : الأولي أن العمل الإبداعي لايعبر عن الفرد بقدر تعبيره عن الوعي الطبقي للفئة الاجتماعية ،علي اعتبار أن وجهة نظر المبدع ورؤيته عملية معقدة يختزل فيها ضمير الجماعة ورؤيتها من خلال الوعي الجماعي والضمير الجمعي ، و الأخرى أن العمل الإبداعي يتسم بوجود أبنية دلالية كلية تختلف من عمل إلى آخر علي الرغم من إمكانية وجود تناظر بين بنية الوعي الجمعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى ، ولقد ترتب علي ذلك " أن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي الطبقي هي أهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم) فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج الكلي للأديب ولعصر معين ،وعن طريق رؤية العالم

يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلامة الخلاقة بين الأعمال الأدبية من ناحية والوقائع الاجتماعية والخارجية من ناحية ثانية (٣١).

وإذا كانت أبحاث لوكاتش الفكرية والنقدية قد أسست المنهج الاجتماعي الجدلي فإن بوسعنا القول بأن جولدمان استطاع أن يطور هذه الاجتماعية الجدلية فيما عرف بالبنيوية التوليدية حيث جاءت أبحاثه مبرزة "خاصة التناسق في بنية العمل الأدبي بين عناصره ، ولتقيم من جهة ثانية مفهوم علاقة التناظر (homologie) بين بنية العمل الأدبي وبين البنية الذهنية – التي تكلم عنها لوكاتش – للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في عمله ، وبذلك دلت علي مكمن الملمح الفني الجمالي دون أن يكون ثمة من تناقض بين وجود هذا الملمح وهوية الوعي في النص الأدبي" (٣٢) .

وبذلك استطاع جولدمان أن يطور أفكار لوكاتش فيما يخص علاقة الأثر الأدبي بالسياق التاريخي الذي ينشأ فيه حين ذهب في مفهوم الانعكاس إلي أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية لا عكسا آليا وإنما علي سبيل التمثيل والمضارعة ؛ لذلك فإن الكتاب العظام الذين يمثلون عصورهم ، حسب، هم أولئك الذين يعبرون عن رؤية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعي الطبقي (٣٣) .

وإذا كانت الإضافة الحقيقية التي قدمها هذا المنهج تتمثل في رفضه عزل النص وانغلاقه علي نفسه كما يؤكد جولدمان من خلال مبدأين :الأول ضرورة الكشف عن العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع ، والآخر أن للفكر موقعه

الطبقي في المجتمع ، وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية للعالم يتوجه النقد في تحليله للكشف عنها ؛وبذلك يصبح من مهمة النقد البحث عن هذه العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي ، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة (٣٤) . وأيا ما كان الأمر فإنه إذا تمثلت إضافة هذا المنهج في عدم إغفاله للجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية " (٣٥) فإنه قد أخذت عليه بعض المآخذ لعل من أهمها ما يلي:

١- تعلقه بأحادية المعني وذلك حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبي معني واحدا يتعين علي الناقد الوصول إليه ونقله إلي لغة المفاهيم.

٢- لفظه للنصوص والآثار الأدبية الغامضة والطعن في قيمتها إذ عدها غير متناسقة البناء.

٣- أنه منهج يكشف عن شخصية القارئ وعن مواقفه الفكرية أكثر مما يكشف عن الأثر الأدبي ذاته.

٤- فقدانه القدرة علي التمييز بين الآثار الأدبية الجيدة والرديئة علي السواء ، الأمر الذي جعله يتناول أعمالا أدبية مشهورة فرضت نفسها علي مر العصور.

الفصل الثانى

الاتجاهات النصية

الاتجاهات النصية:

غالبا ما تكون التيارات المحافظة التي تكرس للقديم مصدرا محفزا مستثيرا لكل جديد كرد فعل لهذه التيارات. فإذا كانت التيارات التقليدية قد رسخت مجموعة من المبادئ من مثل أن العمل الإبداعي وليد الحياة الاجتماعية ووليد الحياة الإبداعية في آن ، وأن النص الأدبي تعبير شديد الخصوصية بصاحبه ،وهو نقطة الالتقاء الروحي بين المبدع والمتلقي ، وكذا الإيمان بأن العمل الإبداعي يعطينا الحقيقة واضحة جلية تعبيرا عن الحياة الإنسانية ، نقول إذا كانت التيارات التقليدية تكرّث لمثل هذه القيم فإن بوسعنا أن نعتبر أن النصوصيين بعامة قد برزوا كرد فعل طبيعي ومنطقي لاحتكار وسيطرة مثل هذه القيم الأدبية والإبداعية ، وإذا كان المبدع ممثلا في تاريخ اجتماعي أو نفسي قد أخذ الحظ الأوفر من تسليط الأضواء عليه فإن المناهج النصوصية إن صحة التعبير جاءت لتحد من المبالغة في التركيز علي المؤثرات الخارجية؛ ولتعطي النص الأدبي في ذاته ما يستحق من الاهتمام .

ولقد نظر أصحاب هذا الاتجاه –علي اختلاف توجهاتهم – من أسلوبيين وبنيويين وتفكيكيين وأصحاب نظرية علم النص إلي الأثر الأدبي ذاته دون ما يرتبط به من سياقات تاريخية أو اجتماعية عازلين بين النص وتاريخيته من ناحية وبين النص ومؤلفه من ناحية أخرى ،كما أنهم اعتبروا النص الأدبي لا تتضمّن وظيفته الإخبار بالحقيقة. وعلي كل حال فبوسعنا أن نتلمس بواكر هذا

الاتجاه في جهود فكرية ونقدية سابقة علي تيارات البنيوية وما بعدها تبرز من خلال تيارين ظهرا في العقد الثاني من هذا القرن:

الأول: تيار النقد الجديد (New Criticism).

الآخر: الشكلانيون الروس (Formalism).

ولاشك عند متتبع تيار النقد الجديد والشكلانيين الروس أن مبادئ الشكلية الروسية تتفق إلي حد كبير بل تتطابق في كثير من تفاصيلها مع مبادئ النقد الجديد في العالم الغربي في انجلترا وأمريكا علي وجه الخصوص ،غير أن تأخر ترجمة النقد الروسي لم يعط فرصة للتواصل بين كلا التيارين ؛ إذ ليس لدينا ما يؤكد أن ريتشاردز (I.a. richards) ، أو إليوت (t.s. eliot) من مدرسة النقد الجديد قد تأثرا ولو بشكل غير مباشر بمدرسة الشكلانيين الروس. ومن المهم أن نتوقف عند هاتين المدرستين لما لهما من تأثر جلي سواء في نقد الحداثة أو ما بعد الحداثة.

أولاً النقد الجديد:

بدأ شيوع هذا التيار النقدي في العشرينيات من هذا القرن، وقد ساد الساحة الأدبية والفكرية حتي أوائل الخمسينيات ولمدة ثلاثة عقود متوالية خصوصا في انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية متخذا من كتابات ريتشاردز وإليوت وجون كرورانسوم، وخصوصا الأخير في كتابه (النقد الجديد)،أهم ما طرحه من مبادئ وأفكار حول قراءة العمل الأدبي.

ولعل من أهم ما جاء به تيار النقد الجديد ــ فيما يخص رصدنا وتتبعنا للمناهج والمدارس الأدبية المختلفة في قراءة العمل الأدبي ــ الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا في ذاته ،لا يمت بصلة إلي شئ آخر ،وربما تأثر أصحاب هذا التيار بما كان يعرف بالنزعة التصويرية تلك التي كان أصحابها "يعنون بالشكل وبوضوح العبارة ، ويثورون على الوزن التقليدي ...ولتمردهم أثر محمود في تحرر الشعر الأمريكي من القيود الثقيلة التي كان الشعر بها فارغ المعني،ولايهتم هؤلاء بأية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية"(٣٦) بل هم علي النقيض من ذلك لأنهم "يحرصون حرصا بالغا علي الشكل ،ويبالغون في الإفادة من الحلى اللفظية والصنعة ،ومن العبارات المعروفة لأحدهم وهو آلن تيت (Allen Ta t e) في نقد ديوان :(الأغنيات السبعة) لإزرا باوند قوله : "هذه الأشعار ليس لها من معني ،ولكنها أشعار ممتازة" ، ويؤكد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك "حديثا جديدا كل الجدة في أشعاره " (٣٧)

وربما كان اسبنجارن أسبق من النقاد الجدد حين راح يأسى لانتصار التعبير علي الشكل حيث كتب يقول :"كل عمل أدبي نتاج فكري تسيطر عليه قوانينه الخاصة به ، ولاشئ سوى الشكل" وذلك في محاضرة ألقاها سنة ١٩١٠م في كولومبيا بعنوان :"النقد الحديث" (٣٨) وإذا كان العمل الإبداعي قد ظل ــ على مر العصور ــ تتنازعه ثنائية الداخل / الخارج فإن النقد الجديد تبنى مقولة الداخل،ولكن الداخل هنا ليس هو الذات الرومانسية التى شعر الرومانسيين بضرورة عودتها وإعطائها كل الصلاحيات في مواجهة سيطرة العلم من ناحية

وإخفاق العقل البشري في تفسير الوجود من ناحية أخـــرى ، كمـــا أن مقولـــة الداخل عند مدرسة النقد الجديدليس المقصود منها ذات القارئ ــ علي ما سوف نراها مسيطرة عند أصحاب نظرية التلقي حيث تصبح ذات القارئ هي المصدر الأوحد لإنتاج الدلالة ــ بل هي عندهم تعني داخل النص مستقلا عن ذات المبدع والمتلقي ،وذلك يجسد محاولة هذه المدرسة الأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته فـــي التعامل مع النص الأدبي. ولكن الأخذ بالمنهج التجريبي في التعامل مع النـــص الأدبي أوقع النقاد الجدد في مأزق حقيقي ظل ملازما لهم حتى النهاية ويتمثـــل هذا المأزق في تبني منهج علمي يعتمد على تجريبية واقعية في إطار محاولـــة تطبيقية علي حقيقة غير علمية هي الإبداع الأدبي. (٣٩)

وعلى الرغم من كل ذلك فإنه يحسب لهذه المدرسة النقدية أنها تمثل إعـادة قيمة النص الأدبي وتأسيسها علي أصول فنية ، وذلك حين اعتبرت العمل الأدبي "وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مـــع أي عمـل آخر،حتى وإن كان من نفس المؤلف.(٤٠) وما يهمنا أن نرصد هنا أهـــم مـــا أرهصت به مدرسة النقد الجديد في ظهور المناهج النقدية الحديثة مثل البنيويـــة والأسلوبية والشعرية والتفكيكية وعلم النص وغيرها.

ومن المعروف على سبيل المثال أن "جذور النص الأدبي المغلق والنـــص اللغوي المفتوح ولانهائية المعني عند التفكيكيين تبدأ في داخل تربة النقد الجديـد الذي يجمع بين كل هذه المتناقضات . هذا بالإضافة إلي أن النقد الجديـــد فـــي

مرحلته النفسية عند ريتشاردز يعتبر رائدا مبكرا لنظريات التلقي التي سوف تزدهر في فترة السبعينيات المفصلية والتي ستترك الدلالة ليحددها القارئ "(٤١)

ومن جهة أخرى فإن مناهج النقد الأدبي الحديث ـ على ما بينها من اختلافات ـ يعتمد كل منها على مفهوم القراءة اللصيقة (CLOSE READING) للنص التي تعد من أبرز إنجازات النقد الجديد ، وجوهر المقاربة الحديثة للنصوص الأدبية "(٤٢) .

ونستطيع أن نختتم حديثنا عن مدرسة النقد الجديد برأي كلينث بروكس (Cleanth Brooks) عن وظيفة القصيدة لنرى مدى تطابق المفهوم النقدي عند المدرسة مع ما جاءت به المدارس النصية بعامة بعد ذلك ،ففي مقال متأخر له عن النقد الجديد ،نشر في مجلة "Sewanee Review"

يقول عن وظيفة القصيدة بوصفها خلق معنى من خلال السياق ،وهذا المعنى يتم نحته داخل التوتر من المعاني المحتملة الأخرى سواء كانت دلالات أو لغة يومية أو بنى أخرى كالقصائد الأخرى على سبيل المثال(٤٣).

ويعلق أحد النقاد علي ذلك بقوله "إن أهمية هذا التوصيف المختصر لوظيفة القصيدة يتمثل في أنه يلخص في إيجاز دقيق وظيفة الشعركما يراها النقاد الجددمن ناحية ،ويحدد درجة الريادة للنقد الجديد حول أبرز الآراء البنيوية والتفكيكية ، من أنساق لغوية مغلقة للدلالة وبينصية (تناصية) من ناحية أخرى، بل إنه يتحدث صراحة عن استحالة تجاهل القارئ ،وإن كان يحذر أيضا بنفس الصراحة من أن تتحول دراسة الأدب إلي دراسة في سيكولوجية القارئ "(٤٤).

وعلي الرغم مما ينطوي عليه الرأي السابق من مبالغة إلا أنه يعكس بشكل أو بآخر مدى ما كان ـمدرسة النقد ـحـيد من أثر عام علي ـا جاء بعدها مـــن مذاهب ومناهج نقدية تعتمد النص الأدبي منطلقا لدراسة الأدب.

ثانيا: حركة الشكلانيين الروس:

لم تكن حركة الشكلانيين الروس * بعيدة عن كثير من الأفكار الأساســية التي طرحتها مدرسة النقد الجديد في كل الأحوال ،وعلى رأسها فكرة اســتقلال العمل الأدبي ، وهي تعد الرافد الثاني لظهور المدرسة البنائية علـــى اختـلاف اتجاهاتها ،ولقد "كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثـــورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين : الأولى حلقة موسكو اللغوية التي تأسست ١٩١٥ والأخـرى جماعة أبو ياز (OPOJAZ) اختصارا للعبارة الروسية :جمعية دراســة اللغـة الشعرية التي بدأت نشاطها عام ١٩٦١ (٤٥). وقد ارتبطت الحركة منــذ بدايـة نشأتها بطلائع الاتجاه المستقبلي في الأدب الروسي (الجبهة الفنية اليسارية) وقد "قام هذا الارتباط الوثيق متمثلا في محور ذي طرفين: أما الأول فهو الرغبــة العارمة في التجديد ورفض الماضي وفي الطرف الثاني يقع الاهتمام الكبير بلغة الفن وأدواته "(٤٦) .

وبناء علي ذلك فقد كان الشكلانيون الروس علي وعي كبير بعــدم دقـة المصطلحات التقليدية التي كانت سائدة في النقد الأدبي ، ومن هنا فإنهم راحــوا يبتعدون عن الثنائية القديمة (الشكل والمضمون) وقد أحلوا فكرتين محلهما هما: المادة والإجراء ، حيث تعني الأولى عندهم المواد الأولية للأدب وهي القابلـــة

لاكتساب قيم جمالية ،وعن طريقها يتم الاختبار أو الإجراء بطريقة تسهم في خلق العمل الأدبي عبر مجموعة من الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالبناء الفني وهي الفكرة الأخرى، فقد ترتب على ذلك عندهم أن الكلمات في الأدب "ليست مجرد شر لابد منه، أو طريقة لقول شيئ ما ،ولكنها هي نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكون من كلمات ،ومن هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة ،فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات والأنغام ،والرسام بالألوان (٤٧).

ونتيجة لإيمانهم بما سبق مع الأخذ في الاعتبار بإصرارهم علي استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه فقد كان تصورهم لعملية الإبداع الأدبي "أنها توتر بين القول العادى والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته ؛ ومن هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ،حيث تنطلق منه ــ على حد تعبيرهم ــ المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية ... ونتيجة لهذه الرؤية فإن العمل الشعري عند الشكلانيين إنما هو تصرف في اللغة لاتمثيل للواقع ،فهذا الواقع يظل متمتعا بوجود كوني تجريبي مجاوز للأدب وبعيد عنه "(٤٨) وقد خلص الشكلانيين الروس إلي أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه ،وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات ، وإنما هو أدبي بحكم صياغته ، وأسلوبه ، وطريقته ،ووظيفة اللغة الفنية فيه(٤٩).

ولما كان الرأي عند الشكلانيين الروس ــ وعند النصوصيين بعامة فيما بعد ــ أن تستجوب النصوص الأدبية نفسها عن أدبيتها فقد ناقشوا الماركسية

اللينينية لأنها تصدر عن مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبي بوسطه الاجتماعي ـ وذلك طبقا لمفهوم الانعكاس ـ ولأنها ترجع الأثر الأدبي إلي الفكرة التي تنقلها من لغة الفن إلي لغة الواقع ؛ لذلك فقد أخذوا علي منهج لوكاتش وجولدمان من بعده التعلق بأحادية المعنى ، وبأنه منهج يقتصر من الآثار الأدبية علي ما يؤيد أفكارا مسبقة عند الدارسين .

وقد تكرر الأمر نفسه في نقد البنائيين للماركسية فيما بعد علي لسان ناقد من أشهر النقاد الذين مارسوا النقد ذي النزعة النصوصية بعامة تنظيرا وتطبيقا فلقد كتب رولان بارت يقول "إن الكتابة الماركسية في الأصل معطاة بوصفها لغة للمعرفة ،ومن ثم فهي كتابة وحيدة المعنى ؛ لأنها موجّهة للحفاظ على التحام "طبيعة "،والوحدة المعجمية لهذه الكتابة هي التي تتيح لها أن تفرض استقرارا في التفسيرات واستمرارا في المنهج" (٥٠)

بين الشكلانية والبنائية:

لقد طرح الشكلانيين الروس على لسان تنيا نوف (Tynyanov) سؤالا سيغدو بعد قليل ـ عند البنيويين بخاصة ـ على جانب كبير من الأهمية حين كتب يقول متسائلا :هل ما يسمى بالدراسة الأصيلة لعمل أدبي ما... خارج علاقته بالنسق الأدبي ممكنة ؟

ولقد كانت الإجابة عند الشكلانيين بالنفي طبعا إذ "إن مثل هذه الدراسة المنعزلة لعمل ما ليست سوى تجريد يشبه تجريد عنصر فردي من العمل ،إن العمل الأدبي يرتبط برباط لاانفصام له بالنسق الأدبي ،ويفقد هويته خارج ذلك السياق " (٥١) . وبناء على هذا المبدأ فقد ربط كثير من مؤرخي النقد الأدبي

بين البنيوية والشكلانيين الروس "بل يذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة " (٥٢) وإذا كان تنيانوف هو أول من استخدم مصطلح "البنية" في السنوات المبكرة في العشرينيات، وإذا كان استخدامه لهذا المصطلح "قد ورد عرضا في دراسة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الإيقاعية في الشعر ،ولطبيعة النثر ،ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعة الأدب وأدبيته " (٥٣) فإن جاكوبسن(Roman Gakobson) ــ وهو رائد من رواد الحركة في بداياتها ــ قد استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام ١٩٢٩ بوعي تام ،و في محاضرة له عن الشكلانيين الروس سنة ١٩٣٥ نراه يتحدث عن ما يسمى بالعنصر المهيمن (The dominat) وهو عنده "المكون الذي يحقق تركيز العمل الأدبي ، ويعمق تماسك بنائه ، بل إنه في حقيقة الأمر النظام الكلي في عصر من العصور ، أوفي أعمال كاتب ما ،أو داخل نوع أدبي أو فني بعينه ،هو جوهر النسق " (٥٤).

ولعل من الإنصاف أن نقول إن الشكلية الروسية لم تهمل إطلاقا الأبعاد الخارجية في قراءة العمل الأدبي ،فقد مرت النزعة الشكلية بمراحل من التطور فانتقلت من فكرة شكلوفسكي عن النص بوصفه مجموعة من الوسائل إلي فكرة تنيانوف ــ الأكثر تطورا ــ عن النص بوصفه نسقا وظيفيا ،ويكفينا أن نشير هنا إلي ما كان يسمى بأطروحات جاكوبسن ــ تنيانوف ١٩٢٨

"فقد كانت هذه الأطروحات رفضا للشكلية الآلية ،ومحاولة لتجاوز منظورها الأدبي الضيق عن طريق محاولة تحديد العلاقة بين المتتالية الأدبية المتتالية التاريخية (HISTORICAL SERIES)

وقد أكدت هذه الأطروحات أن الكيفية التي يتطور بها النسق الأدبي تاريخيا لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تؤثر بها الأنساق الأخرى في هذا النسق"(٥٥) ولقد تعهدت حلقة براغ بهذا المبدأ وعملت علي تطويره فكتب موكاروفسكي (MUKAROVSKY) يقول "إن من الحمق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي ، وتبنى نظرة تنيانوف الديناميكية إلي الأبنية الجمالية، فاهتم كل الاهتمام بالتوتر الدينامي بين الأدب والمجتمع في أي إنتاج فني " (٥٦) ؛

وبذلك نستطيع أن نرى في مجهودات كل من باختين (BAKHTIN)، وجاكوبسن، وتنيانوف، وموكاروفسكي تجاوزا لما طرحته الشكلية الروسية الخالصة عند كل من شكلو فسكي،توماشيفسكي (TOMASHEVSKY)، ايخنباوم مما كان إعدادا جيدا ـ من حيث الاهتمام بالجوانب الاجتماعية ـ لما طورته البنيوية التوليدية والنقاد الماركسيون بعامة فيما بعد . وعلي الرغم من كل هذاظل الانطباع السائدعن الشكلية يعكس اهتمامها بالشكل منعزلاعن أبعاده الاجتماعية. وإذا كان أهم إنجاز قدمته مدرسة النقد الجديدللبنائية والنصوصية بعامة متمثلا في التركيز علي الأثر الأدبي ذاته ومن ثم القول باستقلاليته فإن الشكليين الروس قد جمعوا بين الأثر الأدبي والشفرة بحيث صارت هذه المدرسة تسعى إلى استنباط شاعرية النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية /اللغوية) وصارت الأدبية عندهم تنطلق من دراسة النص الواحد من أجل الخروج بمبدأ شاعري يمكن تطبيقه علي نصوص أخرى من جنس ذلك النص المدروس.

النظريات البنيوية * (STRUCTURALISM):

إ ذا تساءلنا بادئ ذي بدء ما هي البنيوية وما هو منطقها ؟ فـــإن شـــولز (ROBERT SCHOLES) يجيب علي ذلك في كتابه :البنيويـــة فـــي الأدب (STRUCTURALISM IN LITERATURE) وبتعبير مختصـــر بـــأن" البنيوية في معناها الواسع هي طريقة بحث في الواقع ، وليـــس فـــي الأشـــياء الفردية ، بل في العلاقات بينها "(٥٧) ،كما أن البنيوية في معناها الأخص هـــي "محاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى " (٥٨) .

وأيا ما كان الأمر فلقد كانت الجهود النقدية لمدرسة النقد الجديد ومدرســة الشكلانيين الروس، مع غيرهما من العوامل، موصولة بالجهود اللسانية للعـــالم السوسري فردينان دي سوسير (DE SAUSSURE) (٥٩)، المهاد الأساســي لظهور البنيوية ،وذلك منذ أن وصف دي سوسير اللغة بأنها نسق من الإشـارات التي يصدرها الإنسان بصوته ، ومنذ أخذ في البحث عن طبيعة الإشارة ،وكونها اعتباطية مفرقا بين الدال والمدلول من ناحية وناظرا للعلامة بوصفها الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول من ناحية أخرى ، ثم تفريقه بعد ذلـــك بيـــن اللغـــة (LANGUE) والكلام (PAROLE) من حيث كون الأولى المخزون الذهنـــي للجماعة البشرية ،والكلام من حيث هو اختيار المتحدث لبعض هذا المخزون من أجل التعبير عن فكرة أو رســـالة ،ممتـــدا بذلـــك إلـــى تفريقـــه بيـــن الآنيـــة (SYNCHRONIC) من حيث هي دراسة اللغة بوصفها نظاما في عصر مـــا وبين التعاقبية (DIACHRONIC) من حيث هي دراسة اللغة حسب تطوراتها وتحولاتها التاريخية (٦٠).

وحينما اعتقد سوسير أن الكلام هو صورة اللغة التي تظهر على السطح فقد كان اعتقاده هذا مبنيا على فكرتين أساسيتين : الأولى فكرة أفلاطون عن المثال والصورة والأخرى نظرية فرويد في اللاوعي من حيث تجسد الصور والأشكال في اللاوعي (UNCONSCIOUS). لقد حاول سوسير أن يعضد هاتين الفكرتين القائمتين علي ثنائية المثال (التجريد) والصورة (الواقع) فاكتشف أن اللغة نتاج "يمثله الفرد بطريقة مجهولة" (٦١) أي أن صورها التي تظهر في أشكال فردية إنما هي تجسيد للنظام اللغوي الذي تخلقه تقاليد لغوية اجتماعية غير مرئية ،إن اللغة طبقا لما يرى سوسير تقع "خارج نطاق الفرد الذي لا يستطيع ابتكارها (خلقها) ولا تغيرها بنفسه ....إن اللغة تحدث فقط بفضل نوع ما من العقد الموقع من أعضاء الجماعة (٦٢) وعلى ذلك فإن نظام اللغة هو نظام عقلي أصلا له وجود قوي في كل عقل أو بصورة أدق في عقول مجموعة من الأفراد؛ لأن اللغة ليست موجودة بالكامل عند أي متكلم،إن وجودها الكامل فقط داخل المجموعة.

لقد شكلت أفكار سوسير– على نحو خاص – أساسا معرفيا وفكريا يمثل نقطة الانطلاق للنظريات البنيوية خصوصا في اعتقاده بأن أية دراسة لغوية لابد أن تكشف عن وجود نسق كامن وراء أية ممارسة إنشائية دالة دون الاعتماد على التلفظ الفردي (٦٣). ولقد كانت البنيوية عند أقطابها المؤسسين قائمة على تمثل مقولتي اللاوعي عند فرويد ،والنسق أو النظام عند سوسير، ويتضح ذلك عند كلود ليفي اشتراوس الذي كان يعتقدأن النشاط اللاشعوري للفكر يكمن في بعض أشكال مضمون ما مثلما تظهر في اللغة، فيكفي الوصول

إلى بنية لاشعورية كامنة في كل نظام عام أو في كل عادة للحصول على مبــدأ تفسير صحيح بالنسبة لأنظمة عامة أخرى وعادات أخـــرى (٦٤) . وكمــا أن سوسير وجد أن النظام اللغوي هو نظام عام ؛لأنه يسير وفق شروط عقلية غـير واعية فإن شتراوس ـــ بالمثل ـــ وجد أن بعض الأنظمة الأنثرو بو لوجية أنظمة عامة ؛ لأنها لاشعورية فهي موجودة لدى شعوب ربما لم تعرف هـــذا النظــام الأنثروبولوجي(٦٥).

وقد بدأ شتراوس يصب اهتمامه في دراسته للأساطير على" الكشف عــن العلاقات التي توحد بين كل الأساطير، ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعــات أساسية في كل تحليلاته البنيوية التي كان هدفها الكشف عن الأبنية الموحدة لتلك الأساطير حيث يرى أن هذه الأبنية الموحدة تتجلى بالكيفية التي ينبثق بها الفكــو اللاواعي في الوعي "(٦٦).

ومن الأفكار التي أثرت في البنيوية كذلك ما اعتقده سوسير حول اللغة من حيث كونها "بنية مكتفية ذاتيا ومبررة ذاتيا "(٦٧) وقد كان سوسير ـــ في تفريقه بين التعاقبيه والآنية ـــ يولي أهمية خاصة بالجانب الآني في دراسة اللغة ممــا أدى إلى أن تسيطر هذه الفكرة على الدراسات الإنسانية الأدبية ، وربمــا لـــهذا السبب اعتقد شتراوس أن الظواهر الحضارية تنطوي على بنية،أي تتابع علاقات في شكل الظاهرة، وهي علاقات وظيفية ، وأن مثل هذه البنية مكتفية بذاتها ،أي أن قواعد تفسيرها نابعة من داخلها فقط ،دون أية إشارات خارجية، وذلك معنــاه أن قواعد الظاهرة تفسر ارتباطاتها الخارجية ،وفي الوقت الذي كان يفكر فيـــه شتراوس هذا الفكر كان فلاديمير بــروب (VLADIMIR PROPP) يعــمل

على الشاكلة نفسها في تحليله عناصر التماثل والتكرار في الحكايات الخرافية ، حيث وجد أنها تنطوي على تجانس بنيوي، أي أن الحكايات الخرافية جميعها ذات عناصر تكوينية واحدة، ولها وظائف محددة (٦٨) وربما اتهم شتراوس بأنه استقى طريقته في تحليل الأساطير الشعبية من بروب نظرا للتشابه الواضح بينهما إلا أنه من الإنصاف القول بان شتراوس لم يتيسر له الاطلاع على كتاب بروب إلا من الترجمة الإنجليزية التي صدرت عام ١٩٥٨ أي بعد أن كان قد كتب أهم أعماله التي شرح فيها منهجه لكنه في الوقت نفسه يعترف بأمانة ودقة أنه ربما تكون شخصية جاكوبسون* قد لعبت دورا خطيرا في إلهامه طرفا من هذا المنهج إذ إنه تولى خلال الأربعينات نشر مبادئ الشكلية الروسية كتمهيد للبنائية الحديثة.

ألمحنا منذ قليل أن شتراوس كان قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخي والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لايسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة ،وأن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عونا، وأشد خصوبة من التحليل التاريخي (٦٩). ومرة أخرى تتلاقح الاتجاهات المعرفية نحو البنيوية فكان من أبرز مظاهر التلاقي الخصب بينها لتولد المنظور البنيوي الجديد، أن تجتمع أفكار شتراوس هذه المرة مع رومان جاكبسون العالم اللغوي الشهير، الأمر الذى أفضى إلى تضافر جهودهما " فكتبا معا تحليلا بنيويا لسونيت (القطط) لبودلير،عالم أنثروبولوجي بكل أدواته المنهجية في تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية في المجتمعات البدائية ،والعالم اللغوي بمحصوله الوفير في الدراسات الصوتية والإيقاعية واللغوية بصفة عامة (٧٠).

وعلى جانب آخر من السعي في الإطار نفسه كان رولان بارت (ROLAND BARTHES) وتودروف (TZVETANTODOROV) وجوليا كريستيفا (GULIA KRISTEVA) يبحثون عن بنية في كل قراءة لعمل أدبي ما ، ويجتهدون في ذلك لاكتشاف القواعد التي تنظم عمل البنية ، وإذا كان شتراوس يعنى بالكشف عن الأبنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للإنسان فإن البنيويين ــ في مجال الأدب ــ كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني ، طبقا لسوسير، في النص الأدبي ، فقد كانت جوليا كريستيفا تعرف النص بأنه "جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة (٧١) ،وطبقا لمفهوم بارت فإن النص الأدبي وظيفته أن يجعل العلاقة المثالية بين المؤلف واللغة واقعا ملموسا من خلال كلمات النص نفسه . فاللغة عند بارت تمتلك نوعا من الهيمنة على مجريات تصنيف الكلام ؛ولذا فهو يصفها بأنها "سلطة تشريعية، اللسان قانونها " (٧٢).

ومن هنا فإن النص عند كل من بارت وكريستيفا هو عملية تجسيد لنظام اللغة ، وبناء علي ذلك تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب لاعتقادهم بأن اللغة تنتج المعنى وليست حاملة له فقط، ومن هنا شددوا على تحليل الأنماط الصوتية ، وأنماط الجمل وعلاقاتها، وكان ذلك قائما على رغبة منهم في الكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي يوجهه العقل بطريقة لاواعية.

وفي لحظة الكتابة يخلو وعي المؤلف من تلك العلاقـــات المعقـدة التـــي ينطوي عليها خطابه، ولكن سلطة اللغة ــ طبقا لمفهوم بـــارت ــ هـــي التـــي تفرض نظامها على الشكل اللساني للكتابة

وبناء على ذلك فإن شكل الكتابة يعد وصفا لطبيعة ذلك النظام ،والكشــف عــن طابعه العقلي ، وبهذا يتضح أن الشكل اللساني هو الذي ينتج المعنـــى ،وليــس العكس ؛ لأن هذا الشكل يحتفظ بتدوين ذلك اللاوعي المنتج لأنظمـــة اللغــة. وليس من الغريب بعد ذلك أن نرى اعتماد النظريات البنيوية في دراساتها علــى ما أحرزه اللغويون من تقدم في دراسة الفونيمات "PHOEMES" التـــي هـــي عناصر المستوى الأدنى من نسق اللغة . وتبدأ الدراسة البنيوية بتحديد مثل هـذه العناصر التي ربما لا يكون لها معنى مستقلا ،وهي أصغر عنـــاصر تكوينيــة للغة، ثم ينتقل التحليل البنيوي إلى مرحلة أخرى تتضام فيها هذه العناصر فـــي وحدات أكبر نسبيا ذات معنى هي الكلمات ،إلا أن الكلمة بمفردها خارج سـياقها لا يمكن أن تكون ذات دلالة محددة ؛ ولهذا تتحول إلى النسق الأصغــر وهــو الجملة مكونة بذلك الوحدات الدلالية الصغرى التي تكتسب دلالاتها الأوسع مـــع الوحدات الأخرى داخل النسق ، وهنا يمكن تطبيق قواعد النسق العام للغـــة (قواعد النحو التي تحكم العلاقات بين الوحدات منتجة الدلالة) وحين يتم الربـــط بين الوحدات الدلالية الصغرى وتجميعها داخل النسق الأكبر وهو النص تتحــدد الدلالة الكلية في إطار مبدأ بنائي معـــروف هـــو : مبـــدأ الثنائيـــات الضديــة (BINARY OPPOSITION) والنقطة الأساسية في هذه الثنائيات الضديــة "أن وراء استخدامنا للغة يكمن (نسق) أو نموذج من أزواج متقابلة تتضمن على

مستوى الفونيم : الأنفي/غير الأنفـي ـ الصـائت/غـير الصـائت (NON-VOCALIC/ VOCALIC)، والمجـهور وغـير المجـهور (VOICED/UNVOICED)والشديد واللين"(٧٣) والشكل الآتي يوضح مـا أسلفنا إليه :

فونيمات مجتمعة ـ كلمات مجتمعة ـ جمـلة ـ جمل مجتمعة ـ النص

أصغر عناصر تكوين للغة	**وحدات ذات معنى**	**وحدات دلالية صغرى**	**وحدات دلالية كبرى**	**النسق الأكبر**

أي أن دلالة الوحدة الكلية تنشأ في إطـار: الكـلمة فـي الجمـلة، والجمـلة في النص. وثمة مبدأ آخر أو نسق أكبر هو النسق العام الذي يحكـم الإنتاج الفردي للنوع (GENER)وهو نسق نتحرك في اتجاهه انطلاقـا مـن النصوص الفردية أو منطلقين منه في اتجاه النص. وكما رأينا فإن منطلقات البنيوية كانت إلى حد بعيد تتجه إلى داخل النص؛ لذلك فإنها أغفلت في مراحلها الأولى البحث عن مرجعيات للعمل الأدبي ، فترى أن أية بنية إنما هي في المقام الأول علاقات لسانية متمركزة في النص نفسه أو علاقات فوق لغويـة ، أي أن اللغة تشتمل على نسق من العلامات، ويؤكد ذلك الترابط الشديد بيـن البنيويـة وتطور اللسانيات سواء من جهة النزوع إلى التجديد أو من حيث إن اللغة تنتمي إلى مجال واسع يشملها هو مجال العلامات .

وبناء على ما سبق فإنه بوسعنا أن نرى فهم البنيوية ،وطبيعـــة القــراءة البنيوية ذاتها من خلال منظريها الذين رأوا أن النص يتضمن معناه في داخلـه فحسب ؛ لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه ،وبما أن النـص ــ طبقا لتعريف جوليا كريستيفا ــ جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغـــة ، فإن المعنى الأدبي لا تتحقق ملموسيته خارج إطار هذا النظام (٧٤)؛ لأن العلاقة الأولى التي تربط المبدع بالنص الأدبي هي تلك العلاقة المثالية للاصطدام باللغة كما وصفها رولان بارت أكثر من مرة ، وإذا كان سوسير قــد أكــد علـى أن الطريقة الوحيدة لإظهار ذلك النظام وتعيينه هي دراسة اللغة دراسة تزامنية فقد اعتقد البنيويون أن أية ظاهرة إنما تنطوي على بنية أي على نمط من التمـــاثل والتكرار في بنيات العمل المتقاربة والمتضادة معا(٧٥)، ومن هنا فإن النـــص بنية متضمنة للنظام اللساني، وهذا النظام قائم على نمط التشفير ، أي أن النـص يتحول إلى شفرة (CODE) تستدعي القيام بجهد نظري وإجرائي لوضع تلـــك الشفرة موضع التواصل ، وذلك من خلال التمكن من وسائل التحليـل اللســاني المعاصر.

وهذا هو أهم ما تتميز به المقاربات البنيوية أو لنقل القــراءت البنيويــة ، حيث تصوغ المعنى من خلال بنية (مخبوءة للنص) ... وبهذا تصبح المشكلات اللسانية التي ينطوي عليها النص هي التي تقرر المعنى الأدبي وهذا ما ســوف تنقده نظريات القراءة ، وجماليات التلقي فيما سنعرض له لاحقا. أيا مـــا كـان الأمر فإن النظريات البنيوية ــ على تنوعها ــ قد أسســـت لمجموعـــة مـــن

الأفكار والمبادئ أفاد منها النقد الأدبي في تطوره ، ويمكن تلخيص أهمها في النقاط التالية :

١ـ إحداث تغير شمولي وجذري في مفهوم نظرية الأدب حين لم يعد الأدب نظرية في الحياة ، وإنما أصبح نظرية في ظواهر الإبداع من منظورها الفني والجمالي على الصعيد اللغوي.

٢ـ محاولة إكساب التحليل الأدبي طابعا علميا دقيقا ، وذلك بعزل النص عن محوره التاريخي الذي كثيرا ما تسبب في إهمال النص الأدبي وتحويله إلى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية من ناحية ، ومن ناحية أخرى الحد من الأفكار الأيديولوجية التي كانت تتفهم النص على أساس افتراضات لا يمكن التحقق من صحتها التجريبية.

٣ـ أعادت البنيوية إلى النص الأدبي قيمته حين اعتبرته مركزا للقيمة في العمل الأدبي بوضعه في السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.

٤ـ استطاعت البنيوية أن تغير وتعدل من لغة النقد التي كانت سائدة قبلها ، وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية في مقاربة الأعمال الإبداعية ، ويكفي أن نشير ـ على الأقل ـ إلى أن مصطلح (البنية) ذاته في معناه النقدي المتطور كان من آثار هذه المدرسة.

وعلى الرغم من أن المذهب البنيوي استطاع أن يحرر النقد الأدبي من كثير من افتراضاته غير العلمية ، وعلى الرغم من أنه يعد مشروعا منهجيا أصيلا في محاولة الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة يتجسد عبرها تطبيق

النموذج المنهجي لعلم اللغة ، على الرغم من كل ذلك فإنه لم يسلم من تعرضه لكثير من الانتقادات نوجز أهمها فيما يلي :

١ـ الغموض والإبهام والمراوغة أحيانا جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة ، لقد كتبت كروزويل تقول بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية " بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما "، ولقد سبق أن هاجم ميشيل ريفياتير(MICHALE RIFFATER) ما كتبه جاكوبسن وشتراوس في تحليلهما لسوناتة بودلير حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية يستعصي فهمها لا على القارئ العادي ، بل على القارئ المثقف العارف " (٧٦).

٢ـ أخذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها عزلا تاما*، وذلك بإعلانها "موت المؤلف" لقد كتب بارت يقول "إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي ، وإن كان هذا العمل الأدبي ممهورا بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة ، وذلك لأن الكاتب ليس هو العمل " (٧٧) ولا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة أن الأسطورة كلام ليس له مؤلف بعينه كما يبدو ، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى ،ومن الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارت أو غيره من البنيويين لم يكن أبدا يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية .

٣ـ إرجاء البنيوية لمفهوم القيمة في العمل الأدبي ، واختزال معنى الأدبية في الخصوصية اللغوية وحدها ، وهي مشكلة لا يمكن لأي دارس للأدب أن يتجاهلها مادام يبحث عن خطاب أدبي يتميز بخصائص نوعية مميزة تجسد موضوع العلم ، ومن الحق القول بأن تودوروف كان قد أكد على أن القيمة مصاحبة للبنية داخلية فيها ، وأن الحكم بوجودها يعتمد على البنية الكامنة في العمل لكنه لم يكشف لنا عن أبعاد العلاقة بين القيمة والبنية ، وهل هي علاقة الجزء بالكل أم علاقة اللازم بالملزوم أم السبب بالنتيجة ؟ (٧٨)

٤- عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي ،وهذا ما أكده جوناثان كاللر (JONATHAN CULLER) حين كتب يقول " إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي ، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره"(٧٩) بل إن تودوروف نفسه يعترف بأن " ظواهر المعنى التي تمثل موضوع التفسير لا يمكن تحديدها بسهولة ومن ثم فإن ما يمكن وصفه موضوعيا ـ عدد الكلمات أو عدد المقاطع أو الأصوات ـ لا يمكننا من استخراج المعنى (٨٠)

٥- تعد البنيوية بأن تأتي بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب ولكن هذه الدقة لها ثمنها ؛ إذ عندما يضع البنيوي "الكلام" موضع الإذعان إلى" اللغة " فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص وبالتالي فإنه يتعامل مع هذه النصوص كما لو كانت مادة مصنعة أنتجتها قوة خفية ، وبالتالي يظل البنيوي محكوما بتوصيف النص معنيا بالنسق العام والأنظمة الداخلية التي تحكمه دون وجود إمكانية التمييز الدقيق بين النصوص .

وأيا ما كان الأمر فإنه لاشك أن البنيوية استطاعت أن تطرح أفكارا ضدية لما كان سائدا في الممارسات النقدية ذات النزعة الإنسانية التي كانت تنظر إلى اللغة نظرة الوسيط بوصفها أداة للإمساك بالواقع ، وانعكاسا لعقل الكاتب أو للعالم من منظور المبدع بالمعنى الذي لا تنفصل فيه اللغة عن شخص المبدع أو تعد تعبيرا عنه وتجسيدا لأفكاره

جاء المنظور البنيوي معتمدا على الأفكار السوسيرية حول اللغة ليولي الاهتمام الأول للغة بوصفها نسقا او نظاما سابقا على الكتابة ، وصارت بنية اللغة هي التي تنتج الواقع من خلال عمليات التعارضات التي تحكم اللغة فلا يتحدد المعنى في هذه الحال إلا من خلال النظام اللغوي الذي يحكم الفرد .

الشعرية (POETICS)

يتمحور مفهوم الشعرية (POETICS) حول الإجابة على تساؤل ظل يأخذ شكلا من الجدل بين نقاد الحداثة على تنوعهم ، كان السؤال المطروح: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية ــ أية رسالة ــ عملا فنيا ؟

وإذا كان جاكبسون واحدا من أوائل النقاد طرحا لهذا التساؤل فإن نقادا آخرين مثل رولان بارت، وتودوروف وفراي وجاك ديريدا قد توسعوا في تفاصيل الإجابة عليه. يرى جاكبسون أن "الموضوع الرئيس للشاعرية* هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي ، وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ، ولكنهالا تقف عند حد ماهو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي،وإنما تتجاوزه إلى سبر

ماهو خفي وضمني ؛ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لايقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات،أي إلى علم السيميولوجيا العام(٨١).

وتتميز الشعرية عن اللغة العادية من خلال مفارقة أن الشعرية تتبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي (ميتالغة) أو لنقل لغة عن لغة ، ومن هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين (٨٢): الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها عن الأشياء ، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة ، أي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث ، وهذه هي الشعرية ، ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها ،وتستكشف تركيباتها الخفية.

وتتحدد مجالات الشعرية عند تزيفيتان تودوروف في ثلاثة أشياء:

١ـ تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

٢ـ تحليل أساليب النصوص.

٣ـ تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التى ينطلق منها الجنس الأدبي.

كما أن مجال الشعرية لايقتصر على ما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه فالشعرية ـ طبقا لتودوروف ـ تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود (٨٣) لذلك فقد عدها نورثووب فراي (FRYE) شرطا للفهم النقدي حيث قال إنه من الحتمي على المحلل لكي يفهم العمل الأدبي من أن يعمد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية، وباختصار لابد أن يكتب مستندا على إيمان بأن هناك أبنية كلية قابلة للإدراك

والتعريف في معرفتنا عن الشعر ، وهي ليست الشعر نفسه ،ولا ما فيه من تجربة ولكنها الشعرية "(٨٤) .

فالشعرية إذا هي الكليات النظرية عن الأدب ،نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له (٨٥). وبناء على هذا فالشعرية تحتوي الأسلوبية وتتعداها ،بل إن الأسلوبية فرع من فروع مجالات الشعرية "والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص) وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط . ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر. وهذا لا يقوم كأساس واف لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره. والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها ، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها " (٨٦) وإذا كانت قضايا مثل قضايا: لغة النص والقراءة ومفهوم القدرة اللأدبية من أهم ما يؤخذ في الاعتبار عند أية دراسة أدبية فإننا والحال هكذا لا نحتاج للأسلوبية ــ التي لا تعالج مثل هذه الأمور ــ بقدر احتياجنا للشعرية حيث نجد مفاتيح مناسبة لمقاربة مثل هذه القضايا.

الشعرية (POETICS)

(٢)

منذ أن فرق دي سوسير بين المحورين : الآني /التزامني (SYNCHRONIC)، والتعاقبي(DIACHRONIC) من حيث إن الأول يمثل دراسة اللغة بوصفها نظاما في عصر ما بينما التعاقبي يمثل دراسة اللغة بوصفها تطورات وتحولات تاريخية ، منذ ذلك التفريق نلاحظ ظهور موقفين متباينين لدي البنيويين ، فالتيار الرئيس للبنائية الأدبية يرى بالتفسير الآني للعمل الأدبي بوصفه محورا وحيدا لتحقيق الدلالة مع الاستبعاد التام للمحور التعاقبي هروبا من الارتباط بالتاريخ . بينما يرى البنيويون من أصحاب الفكر الأيديلوجي عدم إمكانية استبعاد التاريخ بوصفه قوة مؤثرة في تحديد الدلالة ، ومن ثم فالأولوية عندهم للمحور التعاقبي مع عدم استبعاد المحور الآني.

هذا الموقف المبدئي جعل البنيويين من أتباع سوسير يقفون على طرف نقيض من البنيويين الذين يرون أن العامل الاقتصادي والصراع الطبقي يتعدى تأثيرهما مجال الثقافة بجميع عناصرها ومنها اللغة ، وهو أمر يجعل مقولة الكيانات المستقلة مثل الوحدات اللغوية شيئا مرفوضا .

ولقد كانت " الشعرية بشارة الوعد البنيوي في النقد الأدبي وعلامة (العلم) الذي يحقق الأحلام المنهجية التي خايلت نقاد الأدب ومفكريه " (٨٧) خصوصا عندما جاءت بحل توفيقي تميزت به ألاوهو عدم التناقض فيها بين البعد الآني والبعد التعاقبي المرتبط بحركة التاريخ.

لقد جاءت الشعرية لتؤسس مواقفها على التعارض مع اتجاهين : الأول هو النقد الذي يتناول الأعمال الأدبية الفردية دون أن يشغله تأسيس علم أدبي ، فهو يكتفي بإظهار الحضور الفردي لكل عمل وهو الاتجاه الذي أخذ أسماء عدة مثل الشرح، التأويل، التعليق، التحليل، وهو ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه موضوعا معرفيا فريدا مكتفيا بذاته.

والآخر العلوم الإنسانية التي تقارب الأدب بوصفه موضوعا لمعرفتها أو مجالا لتجلي قوانينها التاريخية والنفسية والاجتماعية (٨٨). ويتأتى تعارض الشعرية مع هذين الاتجاهين من منظور أن "القاسم المشترك بينهما ــ وهو ما ترفضه الشعرية ــ هو إنكار الخصائص المحايثة في الأعمال الأدبية وتحويل مقاربتها إلى نوع من الترجمة ، أو فك الشفرة نتيجة اعتبار هذه الأعمال تعبيرا عن شيء خارجها (٨٩) وإذا كانت الشعرية قد وجدت ضالتها في الفكر البنيوى من خلال نموذجه اللغوى الذي يساعد كثيرا على تحقيق أملها في الكشف عن القوانين المحايثة لكل أشكال الممارسات اللغوية فإنه من الطبيعي أن تكون إنجازات علم اللغة الحديث التي اعتمدتها البنيوية ــ وعلى رأسها أفكار سوسير ــ حاسمة في تشكيل أهداف الشعرية وتحديد مجالها الوظيفي، ومن أهم ما اعتمدته الشعرية التمييز بين دراسة التعاقب الدياكرونية والدراسة الآنية السنكرونية.

وإذا كانت الشعرية تولي الحضور العلائقي للنسق في لحظة اكتشافه الأولوية فإن هذه الأولوية الخاصة بالبعد الآني (السنكروني)، لاتتناقض أو تتنافى مع البعد الخاص بالتعاقب (الدياكروني) وهو البعد المتصل بالتطور والتغيير.

لقد جاءت الشعرية إلى منطقة وسط تجعل التفسير الاستبدالي/التعاقبي ممكننا دون أن يتناقض كل طرف مع مواقفه المبدئية. وربما كان في المثال الذي ساقه شولز (ROBERT SCHOLES) حول الشاعر الإنجليزي المعروف جون دون (GOHN DONNE) ما يعزز هذه النظرة التكاملية ويوضحها ؛ لأنه يثبت توحّد الاستبدالية والتعاقبية في الرسالة اللغوية ، وذلك حين يرى أن الشاعر جون دون "لم يكن متمكننا فقط من ناصية اللغة الإنجليزية في عصره، لكنه أيضا دارسا ممتازا لشعر (دريدن) و(ملتون) و (شكسبير) مما مكنه من استيعاب اللغات الشعرية للماضي واحتفظ في أرشيفه اللغوى بمفودات بل بسياقات هذه المفردات يقول: " وهكذا كان باستطاعته إنتاج كلمات خاصة به داخل سياقات خاصة به،ومع ذلك رددت واكتسبت معاني من تجسيداتها السابقة في كلام أسلافه العظام ...

إن مفردات الشاعر الاستبدالية متتابعة بالمعنى الواضح للكلمة أي أنها تمتد في الماضي الشعري البعيد ،وتمد الكلمات بوعي بالماضي.. يبدو الأمر كما لو كان هناك مستوى من لغة الشعر التي لا تستطيع تحقيق استبداليتها إلا من خلال وعيها التعاقبي " (٩٠). كانت الشعرية تؤمن بأنه إذا كانت مهمة التاريخ الأدبي هي دراسة التغير في كل نوع أدبي فإن هذا لا يتأتى إلا من خلال دراسة مستويين في الوقت ذاته "مستوى النظر إلى التعاقب(دياكرونيا) كما فعل باختين (MIKHAIL BAKHTIN) الذي درس متغيرات النوع في نمط بعينه، ومستوى النظر الآني إلى علاقات الأنواع بعضها ببعض عند لحظة معينة من لحظات التاريخ (٩١) ومن هنا يتأتى لنا فهم شعرية التعاقب بوصفها مهمة

موضوعية تحكم حركة النقد الأدبي،وتبتعد به عن الافتراضات والآراء الذاتية والتاريخية القائمة على أسس غير علمية أو موضوعية. وحينما عجز النقد البنيوي عن تقديم مشروع متكامل ومقنع عبر أنموذجه اللغوي لتفسير الدلالة وإنتاج المعنى اتجه النقد فيما يسمّى بمرحلة ما بعد البنيوية إلى بدائل مضادة.

وقد كان النقد التفكيكي من أظهر هذه البدائل خصوصا إذا عرفنا أن كثيرا من نقاد هذا الاتجاه بدأ بنيويا حتى أخفق الأنموذج البنيوي في تحقيق طموحاتهم في صناعة مشروع منهجي متكامل للتحليل ،الأمر الذي جعل بعضهم يتحول إلى فلسفة اللغة والتفكيك. وربما كان رولان بارت على رأس هؤلاء النقاد الذين تحولوا إلى التفكيك ،بل هو من أوائل من بدأوا حركة التفكيك في الستينيات فيما يرى البعض (٩٤) بينما تحول بعض هؤلاء إلى الدراسات النفسية عن اللغة واللاشعور .

وإذا كان رولان بارت أحد الذين مهدوا لظهور التفكيكية فإن جاك ديريدا (J. DERRIDA) يعد بحق المؤسس للتفكيكية بوصفها استراتيجية لمقاربة النصوص ونقدها. ليس من الغريب أن يحدث نوع من التزامن في ظهور أعلام مدرسة التفكيك التي شهدها واقع السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن ، حيث ظهر كثير من الأسماء.التي راحت تنتشر في تلك الفترة عبر أطروحاتها ومداخلاتها المختلفة من أمثال : جاك ديريدا – بول ديمان (PAULE . DEMAN) – هيلس ميلر (.HILLIS MILLER) – وهارتمان (G. HARTMAN()) وهارولد بلوم (HAROLD. BLOOM) – وبربارا جونسون (.BARBARA JOHNSON) وغيرهم.

ليس من الغريب كذلك أن يشيع في الأوساط النقدية الغربية اقتناع عام بأن التفكيكيين خرجوا من عباءة البنيوية فما حقيقة الأمر؟ لننصت أولا إلى كلام ديريدا في كتاب من أهم مؤلفاته ألا وهو (WRITING AND DIFFERENCE.) أو (الكتابة والاختلاف) حيث يقول: "لما كنا نعيش في عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا،يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم في نفسه، في مفهومه ونظامه وطريقته ،بات يعرف أنه مقصور عن القوة التي ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب...ولكن البنية لاتتضمن الشكل والعلامة والتشكيل فحسب،هناك أيضا التضامن بين العناصر والكلية التي هي مشخصة دائما "(٩٥).

إن من يقرأ كلام ديريدا يتبين له أن العلاقة بين البنيوية والتفكيك علاقة من نوع جد خاص إذ إنها علاقة تمثل تمردا على الفكر البنيوي من ناحية ، وامتدادا طبيعيا له من ناحية أخرى. ولاشك أن الامتداد الطبيعي يكون بالاتفاق كما يكون بالاختلاف والتباين فما الذي يتفقان عليه ؟ وما أوجه الاختلاف ؟

بداية يمكن أن ننطلق من قواعد دي سوسير التي اتخذتها كل من البنيوية والتفكيكية أساسا للانطلاق سواء بالاتفاق عليها أو الاختلاف ، وما يتفق عليه البنيويون والتفكيكيون في العموميات أن اللغة بالنسبة لكليهما ليست عملية محاكاة ، إذ إنها نسق خاص لا تحدده الترتيبات والأنظمة الخارجية ، ولكن سياقه ونظامه الداخلي متمثل في القواعد النحوية الخاصة به،وهو ما يتحكم فيه

؛لذلك فهما يتفقان على التركيز على النص وقراءته من الداخل ، ونستطيع أن نلمس ذلك في مقولة ديريدا الشهيرة : "لايوجد شيء خارج النص " (٩٦) ومعنى ذلك إزاحتهما للتاريخ الأدبي التقليدي، وكذا فكرة تقسيم العصور وتتبع المصادر ؛ لأن كل ذلك من شأنه أن يبحث عن مؤثرات غير لغوية تبعد بعملية النقد عن دراسة الاختلافات اللغوية.

كذلك يتفق البنيويون والتفكيكيون في أن اللغة حلت في جبريتها محل القوى السلطوية السابقة عليها سواء أكانت ميتا فيزيقية أو غير ميتا فيزيقية ، ومن هنا "يتفق التفكيك مبدئيا مع البنيويين اللغويين حول مفردات أو مكونات النموذج اللغوي في شكله البسيط البعيد عن التعقيد ، فالعلاقة لها وجهان هما : الدال والمدلول وهما معا يساويان الدلالة "(٩٧).

يتفقان كذلك حول ما جاء به اللغويون ــ خصوصا سوسير ــ في الفصل بين الدال والمدلول يتضح تأثر التفكيك بمقولة سوسير الخاصة بأن العلامة والمعنى (المشار إليه)منفصلان "(٩٨) يتفقان كذلك على أن العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور هذا العمل، وأن منشئ النص ليس له وجود سابق على هذا النص وإنما هو يولد معه في أثناء الكتابة ويتوارى نهائيا (يموت) بعد كتابته. وإلى هذا الحد من الاتفاق حول العموميات ينتهي الالتقاء بين البنيوية والتفكيكية " ففي الوقت الذي يتفق فيه الطرفان على الفصل بين العلامة والمعنى فإنهما يختلفان حول تفاصيل العلاقة بين الدال والمدلول "(٩٩) وعلى سبيل المثال لا الحصر فإنه إذا كان التوحد عند سوسير هو توحد بين المدلول ومفهومه ذلك المدلول المنفصل عن الشيء الخارجي المشار إليه فإن التوحد في التفكيك هو توحد بين المدلول والمتلقي.

(٢)

مثلما بدأت البنيوية بالتشكيك في المناهج التاريخية ومجافاتها للنص وعدم قدرتها على إعطاء نتائج علمية دقيقة بدأ مشروع التفكيك أيضا بالشك ولكنه شك في اتجاه معاكس. كان الشك عند التفكيكيين في المنهج العلمي ذاته، وعدم الوثوق في إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة ، ترتب على هذا أنه في حين اعتبرت البنيوية النسق هو الأساس في عملية الكشف عن البنية سخر التفكيك من النسق وشكك فيه بوصفه نظاما عاما قادرا على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة، لقد جاء التفكيك لينسف كل القواعد والقوانين ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل مستقلا عن دواله فاتحا بذلك أمام القارئ آفاقا من حرية تفسيره للعلامات.

وإذا كانت البنيوية قد نفت العلاقة بين تفسير النص وقصدية منشئ العمل فإن التفكيكية شككت في وجود تفسير نهائي للنص، وكان الخلاص في الإرجاء اللانهائي للمدلول ؛ ولذلك فإن وحدة النص عند البنيويين لا تتمثل في مصدره بل في الغاية التي يتجه إليها بينما ينفي التفكيكيون وجود أية مرجعيات يتجه إليها النص. وبينما يهدف المنهج البنيوي إلى أن يضيئ بنية النص بالنظر إلى حركة العناصر، وأن يصل إلى الدلالات فيه فإن التفكيكية ترى باستحالة الوصول إلى دلالات محددة حيث إن كل قراءة هي إساءة قراءة ، وبذلك تتعدد دلالات النص بتعدد القراءات إلى ما لانهاية ويظل المعنى مرجأ أبدا.

لقد كانت البداية عند دريدا هي إنكاره لقدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل لمشكلة الإحالة (REFERENCE) ، نفيه أن الدال يشير إلى

مدلول ، أو أن اللفظ يشير إلى معنى على وجه الحقيقة. لقد بنى ديريدا آراءه انطلاقا من مقولتين أساسيتين عند دي سوسير : الأولى أن العلاقة بين اللفظ (الدال) والمفهوم (المدلول) علاقة اعتباطية (ARBITRARY) فليس من سبب يربط مثلا بين الصوت(أسد) والحيوان نفسه ، والأخرى أن قيمة الدال والمدلول لا يحددها ما يقابلها بل تعتمد على الفرق بين ذلك الدال (المدلول) وبين الدوال (المدلولات) الأخرى جميعها ، فقيمة اللون الأحمر لا وجود لها إلا بقدر تمييز هذا اللون عن سائر الألوان الأخرى : البنيّ ــ الورديّ ... كما أننا لا نميز الأصوات إلا من خلال اختلافها مع نماذج التشابه الصوتي القريبة منها مثلا كلمة (خان) لا نميزها إلا عندما لا نخلط بينها وبين كلمات مثل (حان ــ هان ــ بان ــ جان) وهكذا ..

ويستنتج ديريدا من الفرضية الأولى (اعتباطية العلامة) أن جميع الكلام له شرط الإمكانية وهو تدوين أو عرف سابق ، وإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول تعسفية فإنه يستحيل وجود علاقة هرمية بينهما ، ولما كانت العلاقة المتبادلة بين الصوت والمفهوم موجودة بالفعل تجريبيا فإن ذلك يدل على وجود عرف أو تدوين سابق ، وهنا تبدو الكتابة (التدوين)على أنها صورة ثانوية للكلمة المنطوقة بل هي شرط أساسي لها ، ومن هنا فإن فكرة العرف بذاتها ــ ومن ثم اعتباطية الإشارة ــ لا يمكن تصورها من غير إمكانية الكتابة وخارج أفقها(١٠٠) لذلك فإن تعريف دي سوسير ــ طبقا لديريدا ــ للكتابة على أنها صورة الكلام يناقض فكرته الأساسية حول اعتباطية العلامة ، هذا إذا اعتبرنا أن الكتابة هنا هي الدال الذي يخص مدلول هو لغة الكلام ؛ إذ لابد أن تكون العلامة بهذا المفهوم بين الكتابة/ الدال ولغة الكلام/ المدلول اعتباطية "ولا يمكن

أن نزعم وجود أي شبه و صورة بينهما ، تصبح الكتابة بهذا المفهوم عنصـــرا خارجيا بالنسبة إلى الكلام ؛ إذ لايمكن أن تكون (صورة) أو (رمزا) له ، وهــي في الوقت نفسه أقرب إلى ذات الكلام ؛ لأنها لذاتها وفي ذاتها كتـــــابة (١٠١) وبناء على ذلك يصبح الكلام مشتقا من بنية التدوين (العرف السابق) الذي قيــل إنها تعتمد عليه ، وعند هذه اللحظة يجد المعنى نفسه عاريـــا مــن الحضــور والهوية الذاتية.

وإذا عدنا إلى سوسير في مقولته إنه في اللغة لا يوجد شيء سوى الفروق فإننا نستنتج من ذلك أن القيمة اللغوية دالة الفرق ، وليست الهوية الكاملــة ؛ لأن اللغة لا يمكن تحويلها إلى نظام مطلق للألفاظ الكاملة التي يمكن أن تضمن ثبات المعنى عن طريق هويتها ، وبناء على ذلك لا يمكننا تحديد المعنى في أي مكان داخل اللغة ، لأن مفهوم المدلول لا يكون حاضرا أبدا في ذاته في حضـــور لا يشير إلا إلى ذاته ، فكل مفهوم بالضرورة مدون في نظام يشير ضمنـــه إلـــى مفهوم آخر،وإلى جميع المفاهيم من خلال استغلال نظامي للفروق وهنا تتـــأجل هوية المعنى تأجيلا مستمرا عن طريق استغلال الفروق التي تكونها " (١٠٢).

ومن هنا سخر ديريدا من كل الفلسفات والنظريات التي تحاول أن تفترض وجود حقيقة سامية أو معنى متعالي يتجاوز نطاق الحواس بحيث توجد مثـــل هذه الحقيقة أو ذاك المعنى خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن ولا يتلوث بـــأي منها، وهذا ما يطلق عليه ديريدا مقولة الحضور (التسليم بوجود نظـــام خـــارج اللغة يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق) وفي رأيه أن البنيويـيـــن أمثـــال شتراوس ولا كان قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن فـــي عقـــل

الإنسان ، أي أن له حضورا خارج اللغة ومن هنا سخر من طموح دعاة البنيوية إلى اتباع المنهج العلمي.

من أجل الشكيك الواضح ــ لدى ديريدا ــ في اللغة وإحالاتها نجد ان تيار التفكيك بصفة عامة يتحاشى القوالب التعريفية الجاهزة ويتجنب المباشرة في التعريف ، فالتفكيكية إلى حد كبير تعطل وتعلق كل ما نأخذه قضية مسلما بها في اللغة وفي تجربة التواصل الإنساني واحتمالاتها المعتادة ...ثم إنه لايمكن تقديم التفكيكية بوصفها (نظرية) أو (نظاما) أو حتى مجموعة من الأفكار الثابتة المستقرة ، ومن يفعل ذلك يكون كمن يقف ضد طبيعتها (١٠٣) ومن هنا يأتي حديثنا عن مقولات التفكيك الأساسية بوصفه محاولة للكشف عن أفكار تتصل بالمقاربات النصية.

أولاً : الكتابة أو علم الكتابة (GRAMMATOLOGY):

لما كان من أهداف ديريدا تقويض الفلسفة الداعية إلى إدراك الحضور أو المنطق ، وتفكيك التطلعات الفلسفية الممتدة منذ القدم والمتمثلة في ادعاء وجود شيء يسمى (الحقيقة) أو المدلول المتعالي خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن ، ولما كان ديريدا يحاول إثبات أن عمل اللغة ذاته يحول دون الوصول إلى إدراك (الحضور) أو (المنطق) فإنه يقدم إلينا بديلاً عن سيميولوجيا دي سوسير وهو ما يسميه علم الكتابة.

كان ديريدا يقصد بمصطلحه "الكتابة العامة التي يسميها ARCHI ECRITURE. وهي تتضمن الكلام والكتابة العادية ، وعلم الكتابة في رأيه ثمرة لثلاثة عوامل هي بالتحديد: الكلمةGRAM وأوجه التشابه بين الكلمات TRACESوالاختلاف بينها DIFFERENCE (١٠٤).

ثانيا الحضور والإرجاء:

كان سوسير يركز على المقابلة بين الدال والمدلول ـ وهو ما انتقده ديريدا ـ موحيا بأهمية المدلول وأسبقيته على الدال ومن هنا فإن وظيفة الدال بالمفهوم السوسيري تصبح مقصورة على إحالته للمدلول مما يعكس تصور سوسير أن المفاهيم (حاضرة) أي موجودة خارج الألفاظ وأن العلامات لها قدرتها وقيمتها الذاتية الكامنة في قدرتها على العمل خارج حدود اللغة ، وهذا يتناقض مع مقولة سوسير الشهيرة عن اعتباطية العلامة .وإذا تبينا مفهوم الحضور على النحو السابق فإن الإرجاء عكس الحضور بمعنى أننا حين يصعب علينا الإتيان بشيء أو بفكرة فإننا نشير إليها بكلمة ومن هنا نحن نستخدم العلامات بشكل مؤقت إلى حين نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وبناء على هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء والمعاني، ولا يمكن من افتراض حضورها في وجود اللغة(١٠٥).

ثالثا: الاختلاف (Difference):

كان سوسير يرى أن أهم سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي وهو ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك ، بينما ينطلق ديريدا من الإيمان بعدم وجود أي معاني محددة للكلمات، وأن غاية ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها ومن ثم إرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى يخلق ديريدا مصطلحا جديدا (differance) الذي بتغيير في الأحرف يمزج معنيين معا للكلمة الفرنسية (difference) هما الاختلاف والتأجيل ، وقصد ديريدا من ذلك

هو أن تأثير معنى أي تعبير يولد من قبل اختلافاتها مع المعاني البديلة الأخرى ، وبأنه في الوقت نفسه بما أن هذا المعنى لا يمكن أن يستقر على أي حاضر مطلق فإن مواصفاته المحددة تؤجل من تفسير ألسني بديل إلى آخر ، وهكذا في حركة دون نهاية (١٠٦).

رابعا انتفاء قصدية المؤلف (موت المؤلف):

لقد كانت فكرة (موت المؤلف)سابقة على التفكيك ، فمنذ بدأت اتجاهات النقد الأدبي تعتمد النموذج اللغوي منطلقا للمقاربات النقدية وهي تسير في طريقها لإزاحة المؤلف ، وربما تعد مقالة رولان بارت: (THE DEATH OF THE AUTHOR) أو موت المؤلف التي نشرت عام ١٩٦٨م التعبير الرسمي لانتهاء عهد الاحتفاء بالمؤلف ، ويتضح ذلك بشكل لا لبث فيه من خلال جمل قاطعة لبارت في مقاله السابق من مثل : " إن الكتابة هدم لكل صوت ولكل نقطة انطلاق ... الكتابة هى السواد والبياض الذي تتوه فيه كل هوية بدءا بهوية الجسد الذي يكتب " (١٠٧).

ويقول بارت في موضع آخر :"فمازال المؤلف يتضاءل حتى لكأنه تمثال صغير وضع في الطرف النهائي من المشهد طبقا لما يقول بريخت ...إن النص ليصنع من الآن فصاعدا ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كل المستويات " (١٠٨) ويقول أيضا " إن وحدة النص لا توجد في أصله ولكنها في الغاية التي يتجه إليها بيد أن هذا الاتجاه لا يمكن أن يكون شخصيا "(١٠٩) ويقول كذلك : " لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب قلب أسطورة الكاتب/

القاريء ، فموت الكاتب هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة " (١١٠) جاء هـذا الفكر منسجما مع آراء التفكيكيين الذين لا يعتـــبرون ثمـــة قصديـــة للمؤلـــف خصوصا حين رفضوا التعامل مع ما هو خارج النص كما جاء في مقولة ديريدا المعروفة : "لا يوجد شيء خارج النص " فليس المؤلـــف صالحـــا للاســتخدام بوصفه معيارا جامعا للحكم على الكتابة الأدبية أو تفســـيرها.

ومن الحق أن نقول إن مقولة (موت المؤلف) لا تعني ــ سواء عند بارت أو التفكيكيين بعامة ــ إلغاء المؤلف و انتزاعه من النص انتزاعا بقدر ما تهدف إلى تخليص النص من شروط الظرفية وقيودها ، لقد كانت المقولـــة بمثابـــة رد فعل لهيمنة المؤلف الطاغية على كتب الأدب يقول بارت "إن صورة الأدب التي نستطيع أن نقف عندها في الثقافة المألوفة قـــد ركـــزت بشـــكل جـــائر علـــى المؤلف،وشخصيته،وتاريخه،وأذواقه،وأهوائه... ولا يزال قوام النقد في معظـــم الأحيان ينصب على القول مثلا: إن عمل بودلير،يمثل فشل الإنســـان بودلـــير، وإن عمل فان جوخ يمثل جنونه، وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رزيلته (١١١).

خامسا القراءة ودور القارئ:

كان تودوروف(TODOROV) قد ميز بين ثلاثة أنـــواع مـــن القـــراءة :القراءة الإسقاطية ، والقراءة الشارحة ، والقراءة الشعرية ، أما الإسقاطية فـــهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لاتركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومـــن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع ، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضيـــة شخصية أو اجتماعية أو تاريخية .... أما قراءة الشرح فتلتزم بالنص إلا أنها لا

تأخذ منه إلا ظاهر معناه فقط ، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات ؛ ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها علي ما في ذلك من تكرار ساذج للكلمات نفسها ، أما قراءة الشعرية فهي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة تحطم كل الحواجز بين النصوص ؛ ولذلك فإن القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر(١١٢) وإذا كانت القراءتين الأوليين من السهل تمييزهما فإن القراءة الأخيرة يصعب تمييزها لتداخلها مع ما يسمى بالوصفية الأسلوبية عند البنيويين بشكل عام ولدى جاكوبسون على نحو خاص "ولاشك أن ياكوبسون قد وقع في شيء من المكانيكية العقيمة في إغراقه في الوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغويةمما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض ياكوبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني " (١١٣).

لقد كان هذا الأنموذج اللغوي الصارم هو ما وضعته البنيوية بغية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة ، وقد أدى ذلك إلى إلغاء دور القاريء والقراءة الذاتية بصفة عامة ، بنفس القدر الذي ألغى به دور المؤلف ، " وفي ظل هذه الآلية للنموذج يتراجع دور المتلقي كعنصر فاعل في التفسير والتحليل " (١١٤) ، وقد حرصت التفكيكية على دور القاريء فأتاحت له حرية دخول النص من أية زاوية يرتأيها كما أن للقاريء مطلق الحرية (إزاء لانهائية الدلالة) في فتح

أو إغلاق التدليل. ومن الحق أن يقال هنا إن أهم الأدوار في إستراتيجية التفكيك هو دور القاريء فالقاريء وحده المنوط بخلق المعنى ومن دونه لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف وسوف يأتي الحديث عن القاريء بالتفصيل في نظريات التلقي.

سادسا \التناص (INTERTEXTUALITY):

لقد كتب بارت يقول إن "النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة ، تدخل كلها مع بعضها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية"(١١٥) ولقد كان يظن أنه الكاتب فأصبح القاريء وهو الشخص الوحيد الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها.

إذن التناص هو علاقة تجمع بين نصين فأكثر ،وهي تؤثر في طريقة قراءة النص الذي تقع فيه آثار النصوص الأخرى ، فإذا كان التناص لايقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء ، بل يمثل تمازجا كبيرا أطلق علي الظاهرة تعبير (TRANSTEXTUALITY) أي عبر النضية ، وقد وضع جينيت مصطلحين هما (HYPERTEXT) (HYPOTEXT) للإشارة إلى النص المتأثر والنص المؤثر وقبل ذلك كله ألمح باختين إلى تداخل الصور النصية في الرواية وهو ما اعتمدت عليه جوليا كريستيفا في تعريفها للتناص ، وخلص ليون س.روديه (LEON.S.ROUDIEZ) في كتابه:

(الرغبة في اللغة) أو (DESIRE IN LANGUAGE) أن المقصود بالتناص هو تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص ،أي إحلال نهج أسلوبي محل نهج. ولقد وسع جون فراو (JOHN FROW) من نطاق التناص ليجعله مذهبا يتعلق بأي نص أدبي ولإقامة علاقة بين النص ونفسه أي بين العمل الأدبي بوصفه نصا جديدا وبين صورته لدى القاريء بوصفه نصا أدبيا متداولا ،وكل ذلك يؤكد إفساح مجال أكبر لإيجابية القاريءفي تفهم النص(١١٦) وأيا ما كان الأمر فإن مفهوم التناص لدى التفكيكيين يأتي بوصفه مفهوما مضادا للنصية التي نظر البنيويون من خلالها إلى النص الأدبي بوصفه منتجا مغلقا أو نسقا نهائيا يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته_ أو مايطلقون عليه : النسق الأصغر (النص)_ ببعضها ، وفي ضوء علاقته بوصفه نسقا مع النسق الأكبر أو نظام النوع المنتمي إليه والذي له قواعده التشكيلية، وبذلك يكون تحليل النص نابعا من داخله. أم التناص فهو على النقيض من ذلك، فالنص عند التفكيكيين ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا إذ إنه يحمل آثارا (TRACES) من نصوص كثيرة سابقة عليه ن وبتعبير آخر فإنه يحمل نوعا من الرماد الثقافي ، إن جاز القول، وحيث إن القاريء يقارب النص من خلال أفق توقعات تشكله النصوص التي قرأها فإن ذلك يعني أنه ليس ثمة نص بل تناص (INTERTEXT) ويبدو النص في هذه الحالة كائنا مراوغا يتولد من الحوار بين المنشيء الأول والقاريء ومن هنا يصبح التناص مشاركا أساسيا لفكرة لانهائية المعنى عند التفكيكيين .

وربما كان باختين أسبق إلى اكتشاف الإحساس بالحالة التناصيــة دون أن يصرح به مباشرة عندما راح يقارن بين حالة النص الأدبي وحالة المــهرجان أو الكرنفال (CARNIVAL) التي يختلط فيها كل شيء :الثقافة العليـــا والثقافــة الدنيا والثقافة الرسمية والشعبية يقول باختين : "إن الكلمة وهى تتجه نحو هدفــها تدخل بيئة حوار مضطرب مليئة بالتوترات ، بنية من كلمات غريبة، من أحكــلم القيمة والتأكيدات وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخـــرى ، تختلــط بالبعض وتنفر من البعض الآخر وتتقاطع مع مجموعة ثالثة .." (١١٧) ويشرح ديريدا استراتيجية التناص بالمعنى التفكيكي عن طريق رصد مـــا طــرأ علـــى مفهوم النص منذ الستينات حيث يفرق بين مفهومين للنـــص الأول : المفــهوم التقليدي الذي يرى النص واضح المعالم والحدود ، له بداية ونهايـــة ، وكذلــك وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص كمـــا أن لـــه عنوانـــا ومؤلفـــا وهوامش، بالإضافة إلى قيمته المرجعية والآخر: مفهوم ما بعد البنيوية إذ لـــم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا أو مضمونا يحده كتاب أو هوامش ، بل شــبكة مختلفة ، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها ، إلى آثار اختلافات أخرى؛ وهكذا يحتاج النص كل الحدود المعينة له حتــى الآن (إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف ، بـــل يجعلها أكثر تعقيدا) (١١٨) ومن خلال ذلك يتكشف لنا ــ بنـــاء علـــى مفــهوم ديريدا ــ " أن كل نص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية اســتيعاب بالغة الذكاء شكلها موضوع دراسة التحليل النفسي والنقد البلاغي ، إن كل مـــا اعتبرناه روح النص أو معنى ، يمكن فصله عن حرف النص ، يظـــل داخـــل "مجال بينصي " (١١٩) .

ولايكاد يختلف رأي بارت عن عموم التفكيكيين بالنسبة للتناص بـــل إنـــه يؤكد أنه لا معنى من دون تناص، والتناص يقوم عند بارت على تلك العلاقـــة بين النص الفردي وما يسميه بارت بالكتاب الأكبر (THEBOOK) مســتخدما الحرف الكبير في كتابة الكلمة وهو يعني عنده الكتاب الذي يضم كل ما كتـــب بالفعل ، أي أن النص الحاضر يحمل في شفراته بقايا وآثارا وشذرات من ذلـــك الكتاب الأكبر ، وأنه جزء من كل ما تمت كتابته (١٢٠).

وخلاصة الأمر أن التفكيك بمقولاته حول التناص قد قـــدم نتيجتيـــن أساسيتين : الأولى تتمثل في التأكيد على استحالة الفصل بين النـــص والتـــاريخ الثقافي الذي يمثل حضورا مستمرا وقويا داخل النص وبين النص وافق توقعات القاريء على نحو ما سنرى في دراسة نظريات التلقي، والأخرى استرداد قيمـــة المتلقى أو القاريء حين قدم بديلا استراتيجيا لفكرة انغلاق النص ونهائيته كمـــا جاءت في البنيوية.

الفصل الثالث

الاتجاهات التي تعنى بالقارئ

مقدمة:

رأينا فيما سبق من عرض للمذاهب والنظريات – على اختلاف توجهاتها – أن من هذه المذاهب والنظريات من أراد أن يقارب الأدب فوصله بمنابعه وبما يؤثر فى نشأته من عوامل أو مؤثرات، وأن منها من اقتصر على حدود النص الأدبى فيما يتميز به من أنساق وخصائص بنائية تقطع ما بين النص وبين سياقاته التاريخية والاجتماعية ثم تطور الأمر فى نظرية لاحقة إلى التشكك فى الوصول إلى دلالة أو معنى محدد للنص مادام هناك انتقاء لقصدية المؤلف – بعضها يقول بموت المؤلف– ومادام الدال مراوغاً أبداً يتحاش قبضة المدلول.

فى ضوء كل ذلك لم تجد مثل هذه النظريات السر الذى يجعل الأثر الأدبى مستمراً وحيّاً حتى بعد أن تفنى الظروف التاريخية والاجتماعية التى أدت إليه، بل لم تستطع تلك النظريات أن تجد أسباباً مقنعة للتميز بين النص الأدبى وغيره من حيث القيمة. وظلت التساؤلات ملحة، وظل البحث الأدبى فى توتراته وتساؤلاته اللانهائية حائراً.

وبعد تاريخ من السعى الحثيث والجدل المستمر تتجه الدراسات فيما تتجه إليه إلى محاولة إيجاد جواب للتساؤلات المطروحة فى سوق النقد حول قضايا الأثر الأدبى يعتمد على الطرف الثالث من عملية الإبداع ألا وهو القارئ بوصفه مفتاحاً للبحث فى الأثر الأدبى على أساس أن ذلك الأثر لا يكتسب خلوده أو بقاءه من العوامل التى أثرت فى نشأته، ولا يكتسب خلوده وقيمته فقط مما يحكمه من أنساق وشبكة علاقات تشكل بنيته منعزلاً عن السياق التاريخى والاجتماعى، كذلك لا يكتسب قيمته وبقاءه من كونه انعكاساً آلياً للهياكل

الاقتصادية والبنى الاجتماعية، وإنما يأتيه هذا الخلود وذلك الثراء والزخم لأنه أى الأثر ــ يظل فاعلاً في قارئه محركاً له، في الوقت الذى يتفاعل فيـه هـذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه في كل وقت وفي كل عصر من العصور الأمـر الذى حدا بكثير من الباحثين المعاصرين إلى الاعتقاد بأن الآثار الأدبية تكتب على وجه الخصوص ــ لقارئ ولجمهور يتجه بها المبدعون إليه فتحدث لـهذه الآثار عمليات مستمرة من القراءة.

"ولكن ما القراءة؟ ما المقصود بهذه العبارة التي سيقوم حولها على أيامنـا هذه، جدال كبير؟ ليس من الهين تحديد مفهوم القراءة، لأن كل النظريات التـى ستقوم عليها ستقوم ساعية إلى تعريفها فكأن باب البحث فيها قد فتح فصده عـن الانغلاق فرط الزحام"(١٢١).

ومن البديهى أن القراءة النقدية المعاصرة "ليست هى أيضاً بالقراءة التقبلية التى نكتفى فيها عادة، بتلقى الخطاب سلبياً اعتقاداً منا أن معنى النص قد صيـغ نهائياً وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هـو أو كمـا كـان نيـة فـى ذهـن الكاتب"(١٢٢).

ليس الأمر بهذه البساطة إن القراءة النقدية المعاصرة فعل من أفعال التأمل والاستيطان العميق للتجربة النصية إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحيـاة "إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة، وسير فـى دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفـها حينـاً ونتوهمـها حينـاً فنختلـف اختلافا"(١٢٣).

ويرى جوزيف يورت Joseph Jart في كتابه التلقي في الأدب "أننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا.ذواتاً كثيرة فيرتد إلينا كل شئ في ما يشبه الحدس والفهم"(١٢٤).

ونظراً لهذه الطبيعة المركبة لموضوع القراءة فقد تساءل الباحثون المعاصرون هل يكتفي القارئ في قراءته بعلاقات ذاته؟ أم يتلقى شيئاً من خارجها؟بل ما الذي يعتمل في عقل القارئ وفي ضميره أثناء القراءة؟ وهل القارئ يقرأ بحرية أم أنه يتوسم خطى قارئ ضِمنٍ داخل النص ثم ما الذي يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرءون النصوص المختلفة. ويمكن بالمثل أن تطرح الأسئلة المشابهة على عملية الكتابة باعتبارها الوجه الأخر للقراءة حيث لا وجود لأي منهما إلا بوجود الآخر.

وربما كانت البداية في حل هذه الإشكاليات تنطلق من نظرية التخاطب التي يعود إليها بعض الفضل في لفت الأنظار ـ أساساً ـ إلى مفهوم القارئ وإلى دوره في الإنشاء الأدبي، وذلك حين اعتنت عبر دراستها للتخاطب بالثالوث الأساسي: الباث والخطاب والمتقبل حيث رأت مزور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات من الاتصال وطبقاً لقواعد متواضع عليها حيث يقوم المتقبل بفك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها.

ولا يخفى أن دارسي الأدب قد اعتبروا الباث هو المؤلف والمتقبل هو القارئ والأثر حاملاً بلاغاً إلا أنه إذا كان أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه واضحاً سالماً من العثرات إلى المستقبل فيعمد إلى المشترك من

الصيغ تجنباً لسوء الفهم فإن الأمر يختلف فى الخطاب الأدبى فبينما تكون اللغة فى التخاطب العادى وسيلة لتحقيق البلاغ فإنها فى الخطاب الأدبى هدفاً فى حد ذاتها وبالتالى تصبح لغة مشحونة بالدلالات مراوغة إلى حد كبير مما يصعب الرسالة ويجعلها مفتوحة إلى أبعد ما يمكن وإذا كانت للخطاب العادى وظيفة مرجعية فإنها تتحول إلى وظيفة أدبية فى الخطاب الأدبى الأمر الذى أدى إلى التسليم– عند دارس الأدب– بالغموض فى الآثار الأدبية عن غيرها.

وبناء على الغموض يتوقع المؤلف/ الباث من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، بل توقع منه أن يثرى العمل الأدبى بإضافات ذاتية يسلطها عليه ولأن التخاطب الأدبى فيه غموض فقد عمد القارئ امتحان النص الأدبى كلما واجهه فاختبر قدراته على تحمل المعانى الإضافية – أو ما يسميه إيكو بالدلالات الفرعية على ما سوف نرى – بموجب ما ركب فى هذا العمل من مواطن غموض تتحمل التأويل، ومن هنا كان الأثر الأدبى عند إيكو وغيره أثراً مفتوحاً يجلب التأويلات العديدة ويتقبلها على اختلافها وتنوعها فيزداد بذلك ثراؤه.

والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذا الصدد هل إقرارنا بتعدد القراءات لأثر أدبى واحد كلها صالحة لها قيمتها أو أنها متساوية القيمة؟ فى الحقيقة أنه على الرغم مما قد تشير إليه الدعوة إلى ذوات القراء من فوضى فى التفسير إلا أن أصحاب التلقى قد فطنوا إلى شيئين الأول: أن القارئ الذى يعنيه منظور التلقى هو القارئ المثقف الذى ينطلق فى تفسيره للنص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين

وسوف نلاحظ أن ياوس وضع شروطاً ومبادئ تحكم دور القارئ على ما سنوف نرى. الأخر: أن الدارسين قد رأوا أن عملية التخاطب ذاتها تفرض شيئاً من التحديد لتكاثر القراءات.

فالأثر الأدبى مهما رأيناه غامضاً فإنه ينطوى على دلالات بعينها يتقيد بها تأويله ويحد بها فهمه، وأول العناصر أو الحدود اللغة التى يظهر فيها ذلك الأثر، ذلك لأن العلاقات فيها تحيل على ثقافة وحضارة ومجتمع ما، وهذه اللغة وما تشير إليه من قيم حضارية تلزم القراءة بقدر من الموضوعية لا يمكن تجاوزها ثم يأتى بناء النص بغموضه المتعمد وبفراغاتها التى يضعها الكاتب فيه منتظراً من القارئ أن يملأها، وبتلك الدعوات التى توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملاً جمالياً لا تعاملاً وثائقياً إن مثل الحدود السابقة: اللغة وبناء النص تلزم القارئ إذن بقدر من الوفاء لمقاصد الكاتب، ولطبيعة العصر الذى ألف فيه.

إذن فالأثر الأدبى ليس ذا معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه كما أنه ليس منفتحاً مطلقاً لشتى القراءات بحيث يقبل أى تأويل يوضع له على أن هذه التمهيدات للأخذ بمفهوم (القراءة) فى معالجة الأثر الأدبى ما كان لها أن تفضى إلى ما أفضت إليه من نظريات حديثة لو لم تعتمد على مسيرة تاريخية قامت بها مدارس ونظريات مختلفة تشهد بها المراجع والمصادر التى ذكرها أصحاب نظريات وجماليات التلقى مما يؤكد أنها نظريات القراءة قامت على أصول وجذور سابقة فما هى هذه الأصول أو تلك الجذور

١- القراءة وجماليات التلقي

نظرية التلقي

أولاً: الجذور والإرهاصات:

إن نظرية التلقي شأنها شأن غيرها من النظريات الأدبية قائمة على أصول وجذور سابقة عليها، وإذا كنا في سبيلنا للبحث عن جذور هذه النظرية فإننا لا تختلف مع روبرت هولب في الإيمان بأن "ظهور مدخل جديد للأدب، خصوصاً إذا كان هذا المدخل يدعي لنفسه وضعاً نموذجياً، يؤكد لا محالة سلسلة من الدراسات التي تستكشف الجذور ومن ثم تعفي على دعاوى الأصالة".(١٢٥).

ولاشك أن هناك من الدارسين من له ولع برد كل جديد إلى أصول وأفكار قديمة معرفة في القدم أحياناً أليس القديم يمتد في كل جديد؟ هل ثمة جديد بغير جذور ضاربة في القدم؟ وليست المشكلة في التسليم بهذا أو رفضه، ولكننا ينبغي أن نفرق بين أفكار وإرهاصات متناثرة حول مفاهيم بعينها وبين جذور مؤثرة تعمل في مخاض مستمر على تكوين نظرية بعينها.

فليس من الصعب العثور على أفكار وإرهاصات مختلفة تشي بمفاهيم قد تتلاقى مع نظرية التلقي أو غيرها من النظريات، فببساطة نستطيع أن نرد بعض الأفكار التي طرحتها نظريات القراءة وجماليات التلقي إلى أرسطو في كتابه فن الشعر ألم يشتمل كتابه على فكرة التطهير catharsis بوصفها ركيزة من ركائز التجربة الجمالية؟

نستطيع أن نعد التطهير أقدم تصوير لنظرية جمالية تقوم علــى اســتجابة الجمهور المتلقى، وله فى ذلك الدور الأساسى. وبالبساطة نفسها نستطيع أن نجد فى تعريف البلاغة فى التراث العربى- بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحــال اهتماماً بدور المتلقى فى صنع الخطاب أو فيما يسمى بنظريــة التمكيــن عنــد العرب كما جاءت عن أبو بكر ألبا قلانى فى إعجاز القرآن*

وربما يرجع الباحثون أيضاً بالطريقة نفسها جذور التلقى إلى أفكار ترددت سواء فى النقد الإنجليزى أو الفرنسى عند أمثال إدجار ألن بو الذى اهتم بالقارئ فى إطار عنايته بالأثر الفنى الذى ينوى إحداثه فيه وقد صرح بأنه يفكر أول مــا يفكر فى نوع الأثر الذى يقصد إليه فى القارئ ثم يفكر بعد ذلك فــى الوســائل التعبيرية التى تلائمه مثل النبرة والصياغة وخصائص البناء، ولقــد كــان لمــا صارح به بو القراء من أسرار الإنشاء الأدبى أثره الكبير فى النقد، فلقد نــاهض المفاهيم الرومانسية التى توغلت بالكتابة الأدبية بعيداً فــى عتــم التعبيريــة... وكشف عما يبذله الكاتب من جهد وعما يصادفه من صعوبات ويلاقيه من عنت.

فهل نعد إدجار ألن بو أحد المبشرين بنظريات التلقى؟هل يمكن أن نعتــبر شاعراً مثل بول فاليرى Valery واحداً ممن أسهموا فى نظريات القراءة لمجرد قوله:"لأشعارى المعنى الذى تحمل عليه"؟

والواقع أنه خلال السنوات التى أعقبت ظهور نظرية التلقى "سعت طائفــة مختلفة من البحوث إلى التدليل على اعتمادهـــا- أى النظريـــة- علــى فكــر متقادم".(١٢٦) وثمة فارق مميز بين الإرهاصات المختلفة وبين التأثير الفعلــى "فإن إثبات التأثير أمر أكثر تعقيداً بعض الشىء بما فى ذلك المبادئ بــلا شــك التى طورتها نظرية التلقى نفسها". (١٢٧)

وبناء على هذا فإن الجذور الحقيقية للتلقى اعتماداً على مفهوم هولب من أنها تلك النظريات أو الاتجاهات التى ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينات والتى حددت المناخ الفكرى الذى استطاعت فيه نظرية التلقى أن تزدهر يجعلنا نرى هذه الجذور فى مؤثرات خمسة هى:

١- الشكلانية الروسية.

٢- بنيوية براغ.

٣- ظواهرية رومان انجاردن.

٤- هرمنيوطيفا جادامر.

٥- سسيولوجيا الأدب.

وقبل أن نقف عند هذه الجذور لا ينبغى كذلك أن يفوتنا مثلما فات – روبرت هولب – أن التركيز على دور القارئ فى تفسير النص قد شغل مدرسة النقد الجديد بشكل أو بأخر ويكفى أن نشير إلى الناقد الشهير ريتشاردز فى كتابيه: كيف تقرأ الصفحة !How to read a page ١٩٤٢، والنقد التطبيقى Practical criticism ١٩٥٢، لقد قدم فى كتابه الأول اعتقاده باستحالة الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النص بحيث تصبح أية قراءة أخرى غير صحيحة فلقد كتب يقول فى ذلك: "كل القراءات لابد فيها من التخلى عن شئ، وإلا فلن نصل إلى معنى إن التخلى عن هذا الشىء تتبع أهميته من شيئين بدون ذلك التخلى لن نصل إلى معنى معين، ومن خلال التخلى يصبح ما نريد فهمه ماثلاً أمامنا لنصل إلى كينونته الأساسية" (١٢٨) ويخلص ريتشارد من هذا إلى

مقولة قريبة جداً مما يقول به أصحاب نظرية التلقى وذلك حين كتب يقـول "إن المعنى الصحيح لنص ما (ما يعنيه حقاً هذا النص) شبح أكاديمى يقل ما به كثيراً عما يجده فيه قارئ جيد" (١٢٩).

ولقد قدم ريتشارد فى كتابه الثانى النقد التطبيقى ما يمكن أن يكون قريبـاً جداً مما يقوم به ما نسميه النقـد القـائم علـى اسـتجابة القـارئ Reader-Response فقد اعتمد ريتشارد على تجربة معملية بين مجموعة من طلابـه حيث قام بتوزيع عدد من القضايا عليهم وقد نزع منها أسماء مؤلفيها طالباً منهم التعبير عن استجاباتهم الحرة لتلك القصائد فكانت النتيجة عدداً من الاسـتجابات المتباينة بل المتناقضة وصحيح أن ريتشارد اعتبر كثيراً مـن هـذه القـراءات خاطئة مما يعنى أن ثمة قراءة صحيحة استخدمها معياراً للتصويب والقيـاس – مما يبعد به عن نظريات التلقى التى تعد كل قراءة صحيحة – إلا أنه قد واجـه مشكلة فى تحديد ماهية القراءة الصحيحة إذ إنه أدرك بفطنته الدور المهم الـذى يمثله السياق الذى ترد فى إطاره قراءة النص لدى القارئ، لذلك جاء تعليقه على رفض بعض القراءات تعليقاً يصدر عن وعيه بأن قراءة القارئ للنص تحددهـا استراتيجيات قراءاته السابقة وعن وعيه كذلك بأن هامش الاختلاف بين قـراءة وأخرى قائم وممكن يقول فى رفضه لبعض القراءات: "ثمة قراءة أخرى ممكنـة تجعل من القصيدة شيئاً مختلفاً فليس غريباً أن يقرأ قلة القصيدة بمثـل هـذه الطريقة. إذ إنه إذا كان للشعر صفة لم يعد القارئ الحديث – الـذى يسـتوحى أفكاره عن الشعر من فضلى القصائد المعروفة لورد زورث أوشيلى أوكيتيس أو

من شعرائنا المعاصرين بدلا من ديردن وبوب – مؤهلاً للتعامل معـها، فإنـها روح الدعابة الاجتماعية الراقية، المثقفة والواثقة من ذاتها".(١٣٠)

وإذا ما رحنا نلتمس أثر مدرسة النقد الجديد على نظرية التلقى لدى الجيل التالى لريتشاردز وإليوت فسوف نلاحظ التأكيد على أهمية دور القارئ عند كل من كنيث بروكس ونورثروب فراى حيث ينص الأول بشكل صريح على ذلك فى قوله: لا يستطيع إنسان فى كامل قواه العقلية أن يتجاهل دور القارئ ولكنه يشترط لذلك عدم المبالغة حتى لا تختزل دراسة الأدب إلى نوع من دراسة سيكولوجية القارئ. (١٣١)

. وقد تنبأ فراى فى أواخر الخمسينيات بما يمكن أن نجد أصداء منه فى كل من التفكيكية ونظرية التلقى حين تحدث عن تعدد المعنى Polysemous Meaning أو لا نهائيته."(١٣٢).

وإذا كان روبرت هولب قد تجاهل مدرسة النقد الجديد لعدم إمكانية إثبات التأثير الذى اعتبره أمراً معقداً وشرطاً أساسياً من شروطه فإن لويز روزنبلات Louise Rosenblat وهى واحدة من المنظرين لنظرية استجابة القارئ تعترف فى دراستها عن النظرية الجديدة Literature as Exploration، أنها استفادت من بعض آراء ريتشاردز التى طورت اهتمامها باستجابة القارئ.(١٣٣)

كذلك فإن من الأصول النقدية للقراءة اجتهادات نقاد مدرسة جنيف من أمثال جورج بوليه، جان بيير ريشارد، اميل شتأيجر وهلليس ميلر وكان هؤلاء النقاد يقرأ ون النص الأدبى بوصفه تجسيداً شكلياً أو لفظياً لوعى الكاتب(١٣٤).

كذلك لا نستطيع أن نتجاهل مع هولب ما للناقد الأمريكي واين بوث Wayne .C.Booth من دور فى نظريات التلقى، إن وين بوث يعد أحد المصادر الأساسية التى استقى منها إيزر مفهوم القارئ الضمنى Implied Reader وكان بوث قد طرح مفهوم المؤلف الضمنى Implied Author فى النقد الأدبى عام١٩٦١ حيث وجد مع آخرين أن دور المؤلف الحقيقى قد حط من شأنه فى التفسير النقدى بوصفه جزءاً من المقاربة النقدية الجديدة (١٣٥) .

لقد كان بوث يعنى بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارئ، ولذا فقد انطوت تحليلاته على عناية بتشخيص وتعيين تلك الصلة، فأفرز عمله هذا مجموعة من المفاهيم ذات العلاقة بتركيب القارئ نصياً، فقد طرح مفهوم المسافة الجمالية Aesthetic Distance ومصطلح وجهة النظر Point of View فضلاً عن المؤلف الضمنى عند بوث وهى مفاهيم قد ارتبطت باتجاه جماليات التلقى على ما سوف نرى لاحقاً.

كما أنه من الثابت أن ياوس قد قرأ ريتشاردز بدليل أنه حاول أن يتخطى حدود جماليات التلقى المؤسسة على علم النفس عند ريتشارز وهو يستشهد برينيه ولك، متفقاً معه، فى نقده لريتشاردز فيما يتعلق بقصور هذا المنحى من

الدراسة فى تفحص معنى العمل الفنى، وما ترتب على هذا من اختزال منهج كهذا - على أحسن الفروض - إلى دراسة اجتماعية للنقد.

ونستطيع الآن أن نعود إلى الأصول الخمسة التى حددها روبرت هولب فى رصده للعوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى:

أولاً: تأثير الشكلانية:

وقد أرجعها هولب إلى ثلاثة عوامل رئيسية:

١- الإدراك الجمالي والأداة:

وذلك بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالى وبتعريفهم للعمل الفنى بأنه مجموع عناصره فعند شلوفسكى Viktos Shklovskii " أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها فى ذاتها ليست سوى .أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهى واحدة من أدوات شعرية كثيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته"(١٣٦).

ويخلص من هذا إلى أن الإدراك العادى باللغة اليومية يصبح إدراكا مألوفا وآليا فيقودنا إلى الإخفاق فى رؤية الشيء على حقيقته ومن هنا فإن وظيفة الفن هى أن يجرد إدراكنا من عاديته وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى ومن هنا يصبح دور المتلقى بالغ الأهمية فهو الذى يقرر الخاصية الفنية للعمل (١٣٧). ومن هنا نستطيع أن نعتبر كتابات شلوفسكى قد أسهمت إلى حد كبير فى نقل اهتمامنا من علاقة المؤلف / العمل إلى العلاقة النص/ القارئ.

٢- التغريب:

إن التغريب طبقا لرأى شلوفسكى يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع الشيء من حقله الإدراكى العادى، وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسى فى الفن أجمع. وثمة وظيفتان أساسيتان للتغريب لهما فاعليتهما فيما شرحه شلوفسكى من أمثلة مأخوذة من تولسنوى فى رواياته: كلستومر، والحرب والسلام الأولى أن الأدوات تلقى الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها فى ضوء نقدى وجديد، ومن جهة أخرى فإن الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه.

وذلك بإرغامها للقارئ بشكل أو بآخر على تجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال لفته إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عناصر الفن أى أن شلوفسكى هنا يقوم بصياغة مكون أولى من مكونات عملية القراءة وهو الأهم بالنسبة لنظرية التلقى وهذه الخطوة تؤدى بدورها إلى جعل القارئ على وعى بالعمل بوصفه فنياً خصوصاً حين تهتم الشكلانية بالحركات التى تحاول عن وعى الكشف عن طبيعة الأدب من خلال الأداة ومن خلال ذلك يصبح لشعراء الطليعة وللهجائيين ولكتاب المحاكاة الساخرة أهمية خاصة (١٣٨).

٣- التطور الأدبى:

إذا كانت الأداة عند الشكلانين وخصوصاً شكلوفسكى ــ لها قدرتها على تغريب التصورات، وإذا كانت الممارسة الأدبية الآتية تقرر إلى حد ما هو مألوف فإن ما يطرأ على الفن من تغيرات إنما يأتى عن طريق رفض الطرز

الفنية المعاصرة مما يؤدى إلى ثورة فنية دائمة نتعاقب فيها الأجيال والمدارس التى تحاول كل منها فى دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرضة(١٣٩).

وفى إطار مفهوم التطور الأدبى يطرح تنيانوف فكرتين على جانب كبير من الأهمية الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية حيث يرى أن التطور الأدبى إحلال نظام مكان آخر وهو يميز بين الوظائف الذاتية وهى التى تكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى نوع أدبى ما والوظائف المتزامنة وهى التى يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة فى عمل مفرد وهو بهذا التمييز استطاع أن يشرح ألوان الصراع المختلفة والإحالات وغيرها مما يطرأ من تغييرات على التقنية الفنية. (١٤٠)

والفكرة الأخرى فتتعلق بمصطلح السائد وهى تعين العنصر أو جملة العناصر التى يدفع بها إلى الصدارة فى عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب فى التاريخ الأدبى على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع ولكنها تتراجع إلى الخلفية، لكى تعود فتظهر فيما بعد فى ثوب قشيب(١٤١).

ثانياً: بنيوية مدرسة براغ:

لقد كانت أعمال موكاروفسكى – أحد أهم منظرى مدرسة براغ النبيوية – من أكثر المصادر النظرية سيادة فى ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينات والسنوات الأول من العقد السبعين. حيث ظهرت ترجمات ألمانية

لعدد كثير من كتاباته وحيثما كانت تذكر نظرية التلقى أو البنيوية فـــى ألمانيـــا كانت إشارة إلى موكاروفسكى.

لقد كان موكاروفسكى واحداً من الشكلانين الذين يؤمنون بـــأن التحليـــل الأدبى لا ينبغى له أبداً أن يجاوز الحدود التى عينها العمل الأدبى ذاتـــه إلا أن رؤيته "قد تحولت بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينات، فقد بدا يدرك أن التحليل الداخلى للنص أو حتى أخذ التاريخ التطورى للأدب فى الحسبان... لم يكن كافيا للتعامل المركب للعمل الأدبى، خصوصا فيمـــا يفصـــل بالعلاقـــة بيـــن الأدب والمجتمع" (١٤٢)

لقد شكل تفسير الواقع الاجتماعى والنص الأدبى الجزء الأكبر من نظريته وذلك حين اعتقد إن الشكلانية (الصرف) لا تنظر إلا للتطور الداخلى والذاتـــى للأدب بوصفها نقيضاً للنقد التقليدى الذى كان يركز علـــى الجـــانب الحيـــوى الخارجى وحده لذلك رأى أن البنيوية تمثل عمليـــة مجـــاوزة للتعـــارض بيـــن الشكلانية والنزعة التقليدية"(١٤٣).

وإذا كانت أهم مبادئ مدرسة براغ كما وضعها موكاروفسكى تتمثل فى أن للفن طبيعة سيميولوجية وإن ثمة دوراً للفاعل الدلالـــى فـــى الفكـــر الوظيفـــى بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية وعلاقتها بالوظائف الأخـــرى. فإننا نتوقف عند مفهوم (الفاعل الدلالى) حيث قد يتوسع معناه "حتى يشمل جميع المشتركين فى الحديث ويرى موكاروفسكى أن "الآنا" أو الفاعل الذى يبدو علـــى شكل ما فى جميع الأعمال الأدبية والفنية لا يتجسم فى هذا الشخص أو ذاك مـــن الأفراد الواقعيين المكونين من لحم ودم، كما لا يتجسم فى شـــخصية المؤلـــف،

وهذه هى النقطة التى تتمركز عندها البنية الفنية للعمل التى يمكن أن ينطـــرح فوقها ظل أية شخصية سواء كانت شخصية المؤلف أو القارئ" (١٤٤).

ومن هنا يمكن القول بأن موكاروفسكى استطاع أن يتخلص مـــن "وهـم الفاعل المستقل ذى السلطة المطلقة والأثر الشامل على جميع الأحداث" (١٤٥).

وبالتالي فقد رفض كل النظريات التى تحيل إلى علم النفس فتوحد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك (١٤٦).

وفى الوقت نفسه رفض النظريات التى تتعامل مع الفن بوصفـــه مجـرد انعكاس للواقع الاجتماعى وذلك لأن الفن ليس تابعاً مباشرا للتطور الاجتمـاعى "حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التى تمارس تأثيرا ما على الأبنية الفنيـة، إذ إن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة مـــن الفن نفسه هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة ســببيه آليــة بيــن الفــن والمجتمع" (١٤٧).

وبهذا عن طريق رفض مدرسة بـــراغ ـ وموكاروفسـكى علـى وجـه الخصوص – النظريات التى تحيل على علم النفس والأخرى التى تعـــد الفـن انعكاسا للواقع الاجتماعى "أصبح العمل الفنى يحتل مكاناً فى الســياق الملائـم لفحص الاستجابة الجمالية. وقد باشر موكاروفسكى هذا الفحص عـــن طريـق تدقيقه النظر فى الطابع العالمى للعمـــل الفنـــى الــذى يـؤدى وظيفتـه طبقـا لموكاروفسكى بطريقتين، بوصفه علاقة موصلة، وبنية مســتقلة فــى وقــت معاً"(١٤٨).

وربما هذا ما دعاه لاعتبار العمل الفنى علاقة مركبة أى حقيقة علامية Semiotic Fact تتوسط بين الفئات والمخاطب (الجمهور- المستمع - القارئ - الخ) وإذا كان موكاروفسكى قد رفض نظريات الانعكاس للواقع الاجتماعى فإن ذلك لم يقلل أبدا فى نظره من أهمية الجانب الاجتماعى الذى اعتبره مرتبطاً ارتباطاً وثيقا بمفهوم المعايير الفنية، مما يجعله قريبا من جماليات التلقى- حيث كتب يقول "إن تناول مشكلة المعيار الجمالى فى الإطار الاجتماعى ليس مجرد تناول ممكن أو مجرد تناول مساعد، ولكنه يعد- وهو الجانب الفكرى من المشكلة ـ مطلبا أساسيا للبحث حيث إنه يعيننا على التمحيص المسهب للتعارض الجدلى بين تنوع المعيار الجمالى وتعدده وحقه فى أن يكون صادقاً على الدوام (١٤٩).

ثالثا: ظواهرية رومان إنجاردن:

من النقاد المحدثين من يرى أن الاتجاه الفلسفى الحديث الذى يركز على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو علم الظواهر)(١٥٠).

وقد نشأ علم الظواهر (الفينومينولوجى) عند إدموندهوسرل الذى كان يرى أن المصدر الأعلى لكل إثبات عقلى هو الرؤية أو حسب تعبيره هو (الوعى المانح الأصلى) لذلك كان منطلقة الأول أنه ينبغى الاتجاه إلى الأشياء ذاتها أى إلى المعطيات التى نراها أمام أعيننا وهذه المعطيات تسمى ظواهر لأنها تظهر أمام الوعى ولا تدل كلمة (شئ) على أن هناك شيئاً مجهولا يوجد خلف الظاهرة، والفينو مينولوجيا " لا تشغل نفسها بالبحث عن ذلك، وهى لا تتجه إلا

إلى المعطى، بدون أن تهتم بالتمييز بين ما إذا كان ذلك المعطى حقيقة أم وهما، فمهما يكن الأمر فإن الشيء هناك وهو معطى" (١٥١).

وبتعبير واضح فإن هوسرل يذهب إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشيء، وهـذا الشيءْ الذى يبدو لو عينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا أضف إلى ذلك أننا نكتشـف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا خصائصها العامة أو الجوهرية (١٥٢).

ولقد كانت النظرة الموضوعية عند هوسرل مثارنقد عند مارتن هيدجـو إذ رأى الأخير أن الكائن الإنسانى له وجود متعين يمتزج بموضوع وعيـه نفسـه فضلا عن أن التفكير يكون دائما فى موقف، فهو تفكير تاريخى دائمـا، علـى الرغم من أنْ صفة التاريخية لا تشير إلى التاريخ الخارجى الاجتماعى بل إلـى التاريخ الداخلى الشخصى وقد انتفع جادا مر بهذه الفكرة حين قام بتطويرها أدبيا فى كتابه الحقيقة والمنهج الصادر ١٩٧٥(١٥٣).

"حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخى لمن يقوم بتفسير هذا العمل وقد وجد رومان انجاردن ميراثا فلسفيا ضخما عند كل مـن أسـتاذه هوسرل فى فلسفة الفينومينولوجيا بالإضافة إلى تأثره بالاتجاه التفسـيرى عنـد الفيلسوف الوجودى مارتن هيدجر.

من أجل ذلك فقد عرض إنجاردن لمشكلات الأعمال الأدبية مـن خـلال اهتماماته الفلسفية الواقعة فى باب التنظير وله كتابان مهمان يسهمان فى تطـور

نظرية التلقى فيما بعد وهما: The literary work of Art وقد صدر سنة ١٩٣١م والآخر Cognition of the literary of Art وقد ارتبطت دراسته للنظرية الأدبية ببحثه فى إشكالية المثالية والواقعية حيث يقع العمل الفنى الأدبى عنده خارج هذه القسمة الثنائية (١٥٤).

وذلك بمعنى أنه عمل ليس معينا بصورة نهائية كما أنه ليس مستقلا بذاته بل هو عمل يعتمد فى الأساس على فعل الوعى لذلك فهو يرى "أن العمل الأدبى كيان قصدى صرف أو خاضع لقوانين مختلفة" (١٥٥) وكأنه بهذه الفكرة يقوب كثيراً ممن يركزون على النص فى ذاته مثل الشكلانين الروس ومدرسة النقد الجديد فى أمريكا ولقد كان لإنجاردن بعض المفاهيم مثل: بنية المبهم أو عدم التحديد، ومفهوم التعيين بالإضافة إلى اهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ مما كان له تأثير كبير على مدرسة كونستانز الألمانية وقد كانت البوتقة التى انصهرت فيها نظرية التلقى.

مفاهيم: بنية المبهم، التحقق العيانى، التجسيد:

لما كان العمل الأدبى يمثل عند إنجاردن كيانا قصديا خالصا أو تابعا لغيره يعتمد على حدث الوعى الذى يتميز به عن كل من الأشياء الواقعية والمثالية فقد اعتمدت نظريته على أركان أربعة كل منها يؤثر فى الأركان الأخرى غيره.

١- طبقة أصوات الكلمات والصيغ الصوتية.

٢- طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال مثل الكلمات والجمل أو الوحدات المكونة من جمل.

٣- طبقة الأوجه المعروضة.

٤- وجهات النظر المؤخرة.

يقول هولب إن هذه القواعد الأربع "تشكل ما يسميه انجاردن "بالبنية المجملة" التي ينبغي أن تستكمل بواسطة القارئ وتنطوى الأشياء المعروضة فى العمل الأدبى على مواضع أو نقاط أو مواقع تتسم بالإبهام"(١٥٦). "ومع أن لكل طبقة من هذه الطبقات دوراً أساسياً فى العمل وتملك قيمة جمالية خاصة بها فهو يضعها فى نظام هرمى إذ يعد طبقة وحدات المعنى الطبقة الرئيسة" (١٥٧).

يقول عنها "فهى بطبيعتها تقتضى وجود بقية الطبقات وتحددها بأسلوب يجعل لكل منها أساسا وجوديا خاصا ويجعلها تعتمد فى محتوياتها على صفات هذه الطبقة (١٥٨).

ولقد فسر إنجاردن استخدامه لمفهومين يتمحوران حول العلاقة بين النص والقارئ ألا وهما التحقق العيانى والتجسيد. ويعنى انجاردن بالمصطلح الأول "النشاط الذى يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة (١٥٩) وهو يميز بهذا المفهوم بين شيئين الأول الصورة المفهومة للعمل الأدبى والآخر بنيته الهيكلية. عن طريق ممارسة التحقق العيانى يجد القراء فرصة لتشغيل مخيلتهم أما بالنسبة للمصطلح الآخر ونعنى مفهوم التجسيد فإنه "ينطوى على نوع من التعالى شأنه شأن العمل الأدبى نفسه، ذلك أن التحقق العيانى يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبى ومن ثم فإن تجسيدات أى عمل كثيرة ولا يمكن حصرها على حين يظل العمل نفسه ثابتا لا يتغير وبالتالى يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التى يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه الفراغات"(١٦٠).

وبناء على ذلك نجد انجاردن يفرق تفريقا حاسما "بين البنية الثابتة للعمل وما يقوم به القارئ فى تحقيقه لهذه البنية، فالصور التجسيدية لعمل ما تختلف من قارئ إلى آخر، بل من قراءة إلى أخرى. وأيا ما كان الأمر فإذا كانت فكرة تمييز العمل الأدبى وتحوله إلى مصور ملموس من أهم أفكار إنكاردن فى جميع مؤلفاته طبقا لوليم راى (١٦١). فإن كتابه عمل الفن الأدبى لا يتطرق إلى التفاصيل الدقيقة لكيفية تكوين الكيان العضوى لعملية التحويل إلى الملموس من مجموعة المواضيع ذات المعالم الواضحة بيدا أن ناقداً أوربيا هو إيزر استطاع – بعد ثلاثين عاما – أن يطور أفكار إنجاردن لهدف الوصول إلى طريقة صالحة للنقد تعتمد على نظرية من نظريات القراءة.

رابعا: هيرمينوطيقا جادامر:

لقد اسهم مارتن هيدجر Martin Heidegger فى تطويره لبعض أفكار أستاذه هوسرل Husserl مما كان له اثر فى النظريات النقدية التى تركز فى دراستها على القارئ. ونستطيع أن تجمل هذا الأثر فى فكرتين أساسيتين وجدناهما عند جادامر الأولى حين رفض هيدجر فكرة هوسرل الموضوعية التى تقول بأن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشىء وهذا الشىء الذى يبذو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا. وتعديل هيدجر لهذه الفكرة يتمثل فى أن تفكيرنا لا بد أن يكون فى موقف فهو تفكير تاريخى داخلى – أى بالمعنى الشخصى – لا التاريخ الخارجى الاجتماعى.

الفكرة الثانية ترتبط بتحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبى حيث يرى هيدجر أن الفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها وبالتالى فإنه فى إطار إعادته التفكير فى مسألة الوجود استطاع أن ينتقد احتكار العلم لمعرفة الحقيقة.

وكان هانز جورج جادامر Hans Georg Gadaner أحد تلاميذ هيدجر الذين تأثروا بفكره فقام "بتطبيق مدخل هيدجر الموقفى على النظرية الأدبية وذلك فى كتابة "الحقيقة والمنهج" (١٩٧٥) حيث ذهب إلى أن العمل الأدبى لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخى لمن يقوم بتفسير هذا العمل ولقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال(١٦٢) خصوصاً عند ياوس فى اعتماده على نظرية التأويل Hermeneutic فيما ذهب إليه جادامر من أن كل تفسير لأدب الماضى ينبع من حوار بين الماضى والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية، إنما تعتمد على الأسئلة التى يسمح لنا مناخنا الثقافى الخاص بتوجيهها وأننا نسعى فى الوقت نفسه إلى اكتشاف الأسئلة التى كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها فى حواره الخاص مع التاريخ وذلك لأن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة ما بالماضى، وفى الوقت ذاته لا يمكننا إدراك الماضى إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر ولنقل إن قيمة تأسيس معرفة (خاصة) بالماضى مهمة لا أمل فيها وبناء على ذلك فإن نظرية التأويل تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضى والحاضر معا بحيث لا يمكن أن نتحرك إلى الماضى دون أن نأخذ فى الحاضر اعتبارنا(١٦٣).

وإذا كان روبرت هولب يرى نوعاً من المفارقة فى تأثير جـــادامر فـــى نظرية التلقى فما ذلك إلا لأنه انتقد المنهجية العلمية فى كتابه الحقيقة والمنـــهج فى حين أن المنهجية تلك هى أشد ما يكون أصحاب التلقى فى حاجة ماسة إليه. لقد كان جادامر كما كان أستاذه هيدجر يشكك فى سيطرة العلم وادعائه احتكـــار معرفة الحقيقة.

لذلك فإن كتابه السابق الذكر "يطرح الهيرمينوطيقا لا من أجل تقديم منـهج جديد أفضل، بل من أجل مسألة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة" (١٦٤).

لقد طرح الهيرمينوطيقا بوصفها اتجاها مصححا ينتمى إلـــى نقـد النقـد، يهدف تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية تدعى الاحتكار للمعرفة لذلـــك يرى هولب "إننا يمكننا أن ننظر إلى عمله على الوجه الأفضل بوصفه محاولـــة للوصول بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته أفق الاهتمام المحدود للمنهجيـة العلمية النظرية"(١٦٥).

وبذلك يكون كل من هيدجر خصوصا فى كتابة "الوجود والزمن" (١٩٢٧) وجادامر متأثراً بأفكار هيدجر فى كتابه (الحقيقة والمنهج) "قد أعـــاد الاهتمـــام بالفهم الكلى الجامع للوجود وللنص وآثار التساؤلات حول النمـــوذج المعرفـــى العلمى الذى كان يشكك فى كل إمكانات التعرف التى تقع خارج نطاقــه" (١٦٦) وهذا مما يؤكد نزوع نظريات التلقى لتلافى ما وقعت فيه النبيوية من اعتمادهـــا على العلمية البحتة وما أدت إليه من المحايدة النصية والتجاهل المتعمد للعلاقات التاريخية والاجتماعية الخارجية عند حدود النص.

خامسا: سسيولوجيا الأدب:

على الرغم مما قدمه لنا جادامر فى رويته التفسيرية مما أفاد فى فحص النصوص الأدبية مثل: أفق التوقعات، والتاريخ العملى فإن عمله يظل أقرب إلى المجال الفلسفى المجرد خصوصا فى تركيزه على الدور التراثى واختيار الكلاسيكى دائما بوصفه مثالا للتاريخ العملى.

لذلك فقد "أدان النقاد بحق إهمال جادامر .. علاقات القوة الكامنة فى أى نص يتداوله المجتمع أو أى تبادل اجتماعى، وبما أن اللغة نفسها ليست أداة حيادية فإن نموذج جادامر الحوارى، وربطه المثالى بين الماضى والحاضر كما لو كان حديثا متبادلا بين اثنين من المتكلمين هو تشويه لما يحدث حقا فى عملية الفهم، وهو فى ذاته ذريعة إيديولوجية كذلك، تؤدى إلى تعمية العلاقات الاجتماعية التى يتم التواصل من خلالها" (١٦٧) وباختصار نستطيع القول بأن جادامر عجز أن يضيف منظورا اجتماعيا إلى إطاره النظرى العام بحيث ظل ذلك منفذ الضعف فى منهجه لذلك فإنه عندما يحلل النصوص سواء الشعرية أو النثرية فإننا نرى أن فكرته عن الوجود فى العالم ربما تؤدى إلى إنتاج نقد فلسفى من قبيل أشد القرارات النقدية الجديدة عزلة عن التاريخ" (١٦٨).

ويبدو أن الوضع الاجتماعى للنصوص الأدبية المنتقد فى تفسير جادامر الوجودى هو تلك المهمة التى انيطت بما سمى علم اجتماع الأدب – على ما يرى روبرت هولب – إذ لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور فى ألمانيا قبيل الحرب العالمية الثانية تطورا كبيرا حتى إنه لن يثير الدهشة أن

يكون المرهصون بنظرية التلقى ذووا الاتجاه الاجتماعى قلة نادرة" (١٦٩). وعلى الرغم من قناعة هولب بهذا فإنه يعرض لأعمال ثلاثة من منظرين اتجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا الأدب.

١- لوفنتال وعلم الاجتماع النفسى:

كان هم لوفنتال هو الكشف الأكثر تعمقا عن الخصائص الاجتماعية في سعيه لإيجاد بديل للدراسات القائمة على التجريب مثل فقه اللغة الصرف وجمع المعلومات وذلك البديل يكون عبر الدراسات المتعلقة بالتلقى النفسى فى نطاق البنيات الاجتماعية سعيا وراء إمكانية قيام علم للجمال (الاستطبقا) بوصفه حقلا معرفيا "فبدون سيكولوجية الفن وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة فى المثلث السيكولوجى الذى يكون المؤلف والأدب والمتلقى أضلاعه الثلاثة لن يكون هناك جمالية شعرية" (١٧٠).

ومن هنا فقد اهتم لوفنتال بعلم النفس الفرويدى واعتبره أمراً لا غنى عنه لدراسة سيكولوجية التلقى بحثا فى مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقى.

وقد أكد لوفنتال أن ما للعمل الأدبى من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله إلا أن الممارسة الإنسانية تخضع إلى حد كبير لشروط مسبقة.

ولهذا السبب ينطوى تحليل تلقى عمل ما لأحد المؤلفين على فهم مسيرة الحياة فى المجتمع ثم إن الأدب ـ من جانبه يتداخل فى المجتمع بطريقة مركبة، فهو من جهة يلبى لدى فئات اجتماعية بعينها الحاجات النفسية التى قد تهدد النظام الاجتماعى فى حالة عدم تلبيتها" (١٧١).

ومن جهة أخرى فإنه لن يكون من الجدلية فى شئ تقليص وظيفة الفن بحيث يقف دوره عند تحقيق السلام الإيديولوجي والنفسى ومن ثم فإن التلقى عند لوفنتال "يستلزم قوة مكيفة اجتماعيا ومكيفة نفسيا على السواء: فهو يستلزم الأيديولوجى.كما يستلزم مقاومة الأيديولوجى، ويستلزم إشباع الحاجات وتحدية هذا الإشباع على حد سواء" (١٧٢).

٢- جوليان هيرش ومفهوم الشهرة:

كان مما يشغل هيرش فى مشكلات التاريخ تساؤلات مثل لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزمن، ثم ما العوامل التى تزيد من شهرته أو تقلل منها؟ وقد انطلق هيرش فى كتابه عن "أصل الشهرة" من دراسة الكيفية التى ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة وكذا سبب نشأته. كانت الدراسات السابقة حول تفسير الشهرة تهتم بكيفية ظهور الأفراد المتميزين فضلا عما يحدثونه فى أزمانهم وجاء هيرش لينقل التركيز من موضوع الفرد المتميز إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة أى من وجهة نظر المتلقى لا الباث.

لذا كانت الشهرة عند هيرش تستتبع بالضرورة اعتراف الجماهير ومن أجل ذلك يعول هيرش على المؤسسات التى تسهم فى الاعتراف بالتمييز أهمية بالغة لأنها تعد من أكثر الطرق شيوعا فى تأسيس الشهرة والإبقاء عليها على مدى الزمن. "والواقع أن تلك المؤسسات لا تشكل فحسب وجهات نظر الذات وآراءها، ففى حالات بعينها حتى عندما تتم بطريق مصادفة ما صياغة رأى مخالف، سيرفض هذا الرأى لمجرد اختلافه عن المعهود"(١٧٣).

ويضرب هيرش مثلا لدارس شكسبير الذى قيل له منذ الطفولة إن شكسبير هو أعظم كاتب إنجليزى، ثم قرأ بعد ذلك فى المجلات ما يؤيد ذلك من عبقرية شكسبير وريادته لفن الدرامة يقول هيرش عن هذا الدارس إنه "لا يمكن أن نتوقع لديه شيئا سوى الإعجاب بالشاعر الإنجليزى، ويكاد يكون من المحال الإفلات من الموروث الواسع النطاق من الحماسة فقوة الموروث الاجتماعى تلقى بثقلها الكبير على باحث المستقبل إلى حد أنه لا يستطيع الإفلات منها"(١٧٤). وربما وجدنا ما يدعو إليه هيرش من الحاجة إلى دراسة السير بوصفها ظواهر يشبه كثيرا من تلك التصريحات التى سنجدها بعد قليل عند أصحاب نظرية التلقى..

٣ـ ليفين شوكنج وفكرة الذوق:

وإذا كان هيرش قد اهتم بشهرة الأفراد فإن شوكنج افترض أن مفتاح فهم تاريخ الأدب يقوم أساسا على دراسة الذوق. والذوق عند شوكنج "يشير إلى قدرة عامة على تلقى الفن: إلى علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما أو هى على أى حال علاقة تنطوى على الوجود الإنسانى نفسه فى أعمق أعماقه"(١٧٥).

كما أن الذوق هذا لا يعد خاصية ثابتة على مر الزمن أو قاعدة كونية، بل الأحرى أنه شئ يتبدل مع تغير الزمن داخل المجتمعات، وبتعلق الذوق بروح العصر فإنه يعد مسئولا لا عن تقديم الأعمال والمؤلفين أو التقنين لهم بل مسئولا عن الأدب الذى كتب فى ذلك الزمن. ومن ثم كانت دراسة تاريخ الذوق من الأعمال الأساسية عند مؤرخ الأدب.

وكما أكد هيرش سابقا على أهمية المؤسسات فى صناعة الشهرة نرى شوكنج يحرص على مثل هذا فى تأكيده على أهمية تلك المؤسسات ولكن فى الإسهام بدور فى تكوين الذوق فى حقبة بعينها. وأياما كان الأمر فإن أهم ما أسهم به شوكنج – طبقا لروبرت هولب – يتعلق بالسؤال عن الكيفية التى نحدد بها الذوق السائد فى حقبة ما.

وهو يرجع ذلك إلى الطبقة الحاملة للثقافة فى المجتمع المكونة من أولئك الأنماط من الناس الذين يروجون الذوق حيث يعتمد عليهم الفن اعتمادا كبيرا ولكن من المهم عند شوكنج أن "قدرة هذه الجماعات على تأكيد ذاتها تعتمد كذلك على مدى السلطة التى يستطيعون ممارستها فى البنية الاجتماعية ويتمثل ذلك فى مدى سيطرتهم على آلية الحياة الفنية، وهذه السيطرة تحمل على الوجهين المادى والمعنوى وبناء على أفكار شوكنج نستطيع أن نخلص إلى أن الجيد من الأعمال ليس هو ما يفرض نفسه في الموروث وللأحرى أن ما يظل بالبقاء هو الذى سيعد فيما بعد جيدا.(١٧٦)

وإذا كان روبرت هولب يرى أن أصحاب نظريات التلقى لم يستمدوا بصورة مباشرة من سوسيولوجيا الأدب وأن العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقى لم تكن علاقة تأثير مباشر أو أنها مجرد علاقة علة بمعلول فإننا لا نستطيع أن نتجاهل أن العناية الحقيقية بالقارئ قد برزت واعية بمقاصدها فى نطاق علم اجتماع يعنى بالظواهر الأدبية. لقد ذهبت الدراسات فى علم الأدب حول نشأة الآثار الأدبية إلى أن المجتمع لا يتدخل فى الإنشاء الأدبى من حيث هو مصدر لها فحسب، وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو متقبل يتلقاها ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبى من بعد اجتماعى

مجسم فى القراء وفى عملية القراءة.(١٧٧) ويبحث علم اجتماع الأدب فى المؤثرات على القراءة من مؤسسات ثقافية وقنوات اتصال وظروف الإنتاج والنشر وما إلى ذلك.

وفى ضوء هذا يذهب ربير سكاربيت R..Escarpit وهو أحد المؤسسين لعلم اجتماع الأدب إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء فهو عندما يصنع أثره الأدبى يدخل به فى حوار مع قارئه "وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبينة يريد إدراكها، فهو يرمى إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو بالإشارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس، ومما يبرهن على أن الكاتب يرمى بالإنشاء الأدبى إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله."(١٧٨)

ومن المعروف بطبيعة الحال أن النشر يعد خروجا بالعمل الأدبى إلى قرائه ومن هنا رأى اسكاربيت أن "حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التى تنشر فيها، إذ هى، فى ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء".(١٧٩)

وأياما كان الأمر فإن ما عرضه روبرت هولب فى سسيولوجيا الأدب ومن خلال ما قدمنا فيما سبق نستطيع القول بأن الفارق المميز بينها وبين ما جاء فى نظريات التلقى على ما سوف نرى يتمثل فى أن سسيولوجيا الأدب. على اختلاف الاجتهادات اكتفت دائما بالقارئ الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا لها أى أنها اهتمت بالقارئ الفعلى الذى يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها مثلما تؤثر فيه.

القارئ ومفهوم القراءة

لا شك أن مفهوم القارئ أو القراءة قد أخذ معناه من عدة منطلقات نظرية متباينة، وإذا كان الدارسون قد اعترفوا بأن للآثار الأدبية ظروفا – تسبق نشأتها – قد أثرت فيها، وإذا كانوا لم يرفضوا أن تكون لخصائص البناء وطرائق الإخراج قيمتها الأساسية فى إبداع الأثر الأدبى فإن الشيء الذى أجمع عليه هؤلاء الدارسون هو أن التاريخ الذى يعيشه الأثر الأدبى يعد بحق هو تاريخ استمراره فى تحريك السواكن، بمعنى أن يظل كما هو، وفى الوقت نفسه فإنه يتجدد باطراد من غير أن يطرأ عليه البلى (١٨٠).

ولقد كان القارئ والكاتب من القضايا التى طرحتها الأبحاث المعاصرة متساءلة عن ماهية كل منهما ودوره، ذلك الدور الذى يضطلع به فى الإبداع الأدبى، وعن مكانته فى الأثر ذاته، فما علاقة القارئ والكاتب بعملية القراءة؟

بناء على ما جاءت به نظرية التخاطب ــ وقد تحدثنا عنها سابقا ــ فقد خلص الدارسون إلى أن الباث فى الآثار الأدبية ليس بالضرورة هو ذلك المؤلف الذى نعرفه تاريخيا، ربما يكون الراوى حينا، وربما ضرب من الأنا للمؤلف حينا آخر، وإذا كان الباث شيئا آخر غير المؤلف فإن ذلك يستلزم بالضرورة، أن يكون القارئ شيئا آخر غير القارئ الفعلى أيضا، إنه قارئ فى النص يوازى الراوى حينا وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوى عادة، وإنه قارئ ضمنى فى الأثر حينا أخر، يتجسم فى الدعوات والإشارات والتلميحات التى تحث القارئ على ملء فراغات النص من عندياته" (١٨١).

ومثل هذه الإشارات والتلميحات لتكثر فى الآثار الأدبية المعاصرة بحيث أصبحت إحدى سماتها البارزة "إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويرا كبيرا على وظيفة القارئ عندما جعلت منه طرفا فى النص توكل إليه مهمة المشاركة فى تأليفه". (١٨٢)

وسنرى بعد قليل كيف أن ولفجانج إيزر، وهو أحد أقطاب التلقى "WOLFGANG ISER"، يرى أن المؤلف فى حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، كما يرى أن النصوص الأدبية تحتوى دائما على فراغات لا يملؤها إلا القارئ." (١٨٣)

ويتساءل جيرالدبرنس "Gerald prince" لماذا نبذل جهدنا عند دراسات الروايات فى التمييز بين الأنواع المتباينة للراوى (العالم بكل شئ غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمنى الخ) ولا نطرح الأسئلة قط عن الأنواع المختلفة للشخص الذى يتوجه إليه الراوى بالخطاب؟ (١٨٤) ويطلق عليه برنس مصطلح المروى عليه Narratee محذرا من عدم الخلط بين المروى عليه والقارئ وذلك لأن "الراوى قد يحدد المروى عليه بمصطلحات الجنس (سيدتى العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ فى كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج) ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذى يخاطبه الراوى، فقد يكون القارئ الفعلى عامل تعدين شابا أسود يقرأ فى فراشه". (١٨٥)

ويضيف برنس إلى ذلك أن المروى عليه يمكن أن يتميز عن القارئ الفعلى (نوع القارئ الذى فى ذهن المؤلف عندما يطور القص، والقارئ المثالى (القارئ البصير تماما الذى يفهم كل حركة من حركات الكاتب). (١٨٦)

وبطبيعة الحال إذا كان للنص الأدبى مؤلف وراوى وكاتب وكذا على الوجه المقابل له قارئ فعلى وقارئ ضمنى وقارئ متوهم فقد ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن المؤلفات الأدبية تقوم على جدل ضمنى بين الأطراف الحاضرة فيها وهو جدل نعيشه أثناء القراءة (١٨٧).

وأيا ما كان الأمر فإن أبرز ما وصلت إليه عناية الدارسين بالقارئ والقراءة هو نظرية "جماليات التلقى" (Reception Theory) وقبل أن نتعرف على النظرية من خلال أهم أعلامها أود أن أتوقف عند نقطتين الأولى أفرق فيها بين أمرين ربما يخلط بينهما، ذلك أن ثمة اختلافا ما بين نظرية جماليات التلقى كما جاءت عند روادها ياوس وإيزر وبين نظرية استجابة القارئ Respone .

يقول جاك لينهارت "أنا لا استخدم مصطلحات مدرسة ياوس مدرسة كونستانس أو المدرسة الألمانية ضمن مقياسى أن المسائل مختلفة، فنظرية الاستقبال التى بلورها هى نظرية تشكل القارئ المثالى انطلاقا من النص، بمعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية والبلاغية للنص يمكن أن تفترض قارئا معينا أو ضمنيا: أى قارئا يقع على أفق الانتظار. إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخى للانتظار بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص، ولكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة هذا القارئ المحسوس بالذات" (١٨٨).

لذلك فإن جماعة كونستانس بألمانيا لا يقومون بأية تحريات ميدانية لمعرفة كيف يفكر القارئ وماذا ينتظر من العمل الأدبى ويضيف لينهارت - واصفا منهجه (استجابة القارئ) وهو مغاير بالضرورة - قائلا "أما أنا فقد انخرطت منذ حوالى العشرين سنة فى بحوث ميدانية حول القراءة، وهدفت من ورائها إلى معرفة كيف يتعرض النص الأدبى للتحوير والتغيير نتيجة ممارسات القراءة وبالطبع لكى أتوصل إلى هذه الممارسات كان ينبغى على القيام بتحريات معقدة. فالتحرى الأول الذى قمت به مع فريق بحث متكامل كان تحريا مقارنا شمل فرنسا وهنغاريا وقد أردناه كذلك من أجل أن نعرف كيف تعالج ثقافتان مختلفتان نفس النص وبشكل مختلف". (١٨٩)

وقام جاك لينهارت مع فريق عمل بدراسة أخرى شملت ألمانيا - أسبانيا - فرنسا بهدف معرفة كيف يقرأ القراء الكتاب الواحد، وقد اختاروا رواية (لاغوتا كريستوف) الكاتبة المعاصرة التى تعيش فى سويسرا وكانت أهم أهداف هذا التحرى الميدانى محاولة الإجابة على بعض الأسئلة: كيف أن جمهور كل بلد من هذه البلدان الثلاثة يطور نظاما خاصا من الفهم والتقييم مختلف عن الآخرين وبتعبير آخر.

يقول "إذا أردنا أن نفهم ماذا يعنى الأدب كسيرورة إنتاجية وقرائية حية فى مجتمع ما فإنه ينبغى علينا أن نطور منظورا سوسيولوجيا يشمل مجمل مراحل هذه السيرورة ـــ من وجهة نظر مستهلكيه أى القراء" (١٩٠).

أى أن هذا الاتجاه يدخل فى إطار ما يمكن أن نسميه سيسيولوجيا القراءة وأنه يعد بشكل أو آخر امتدادا لما كان يفعله لوسيان جولدمان، وربما هذا الالتباس بين جماليات التلقى واستجابة القارئ هو ما دفع بول ديمان إلى القول - فى مقدمة كتاب ياوس نحو جماليات للتلقى بعد أن ذكر الكلمة الدالة على التلقى بالألمانية :Rezeptionastbetik أن الكلمة لا تكاد تعطى معناها بسهولة عند ترجمتها إلى الإنجليزية، نحن نتكلم عندنا عما يسمى بنقد استجابة القارئ" (١٩١). أما النقطة الأخرى التى أود التوقف عندها فهى ثنائية القارئ / الجمهور. إن اختلافهما يأتى من اختلاف مستهلكى الأدب من المتلقين وفى حوار مع ادونيس قال:

"**ليس لى جمهور، ولا أريد جمهورا**" ثم قال بعد ذلك بقليل "**الخلاقون لهم قراء**" (١٩٢) إذن ثمة فرق بين الجمهور والقراء إن "الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقى، إلى أفق عام من التكوين النفسى والذوق والمعرفى، كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، فى الروح العامة لا الخصائص الفردية، بهذا المعنى الجمهور يستسلم فى تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيزا واضحا للتنوعات الشخصية وفردية الاستجابة (١٩٣). إن تلقى الجمهور للشعر يعد ضربا من الشعور الجماعى المتضامن بطريقة عضوية للاحتفاء بالعمل الشعرى، وليس غريبا أن يكون للافتتان المتسرع من قبل بعض الجمهور دور فى انتقال عدوى الإعجاب، ومن هنا فإن الجمهور هو الطرف الآخر الذى تسلكه القصيدة - عن طريق الشفاهية - منبثقة من منبعها الأول : الشاعر.

وجود الجمهور بهذا يعد بقية من بقايا الفعالية الشفاهية التى ظلت تحكم الذوق العربى وما تزال إلى حد بعيد.

بناء على ما سبق نستطيع القول بأن مسيرة التلقى والاستجابة التى تقطعها القصيدة فى إطار مصطلح الجمهور تكون فى اتجاه واحد من الشاعر وإلى الجمهور دون أن يتاح لهذا التوجه أن يرتد إلى المبدع (١٩٤).

الشاعر ⟵ الجمهور.

بينما نجد أن مفهوم القراء يسير فى اتجاه معاكس، حيث إنه إذا كان الجمهور تجسيداً لاتجاه شفاهى يعتمد فيه النص على خصائصه الصوتية فإنه فى إطار مفهوم القراءة يكون الاعتماد على الخصائص الكتابية وتشكلاتها الخطية. وإذا كان الجمهور يأخذ صفة الجماعة التى يمكن أن نقيس استجابتها مجتمعة فإن القراء "ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخاً. إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض أو هم عموماً تجسيد لفردية التلقى وخصوصيته، يلامسون القصيدة لا باعتبارهم محيطاً عاماً متجانساً بل بكونهم أفراداً، يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه واستيعاب تفاصيلها، ولكل منهم آلياته الخاصة فى القراءة أو التلقى، وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التى يستنهضها بطريقة شخصية. وفى الوقت الذى يقف الجمهور فى نهاية طريق لا يقبل العودة فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق بل هو مفصل حيوى يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص"(١٩٥).

إذن تكون المعادلة: القارئ ⟷ (بينهما التفاعل) النص

إن الطريق هنا لا يربط بين الشاعر والجمهور، كما فى الحالة الأولى بل بين النص وقارئه، ولا يتخذ هذا الطريق وجهة واحدة بل يسلك اتجاهين متعاكسين يغذى أحدهما الآخر، ينمو وينميه فى آن معاً (١٩٦).

لم يعد دور المتلقى دوراً سلبيا استهلاكيا فى صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضى تعطشه الجمالى، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقى الشخصى الممعن فى كثافته وفرديته فى آن، بل أصبح هذا القارئ مشاركاً فى صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدى برمته مؤثرة فى النصوص القادمة لأن عمليات التلقى المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معاً، وتنمى إحساسهما بأبعاد النص العميقة التى تظل تعطى دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل فى دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى.

وهكذا اشهدنا مع بدايات النصف الآخر من هذا القرن اتجاها نقديا مؤثرا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعى وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات ذلك هو نقد جماليات التلقى.

جماليات التلقى

لقد عرفت نظرية جماليات التلقى "التقبل" منذ نشأتها فى ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى كثير من الدارسين كما أثارت حولها نقاشات ثرية جداً. وإذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بداياتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممثليها وأشهرهم هانزروبرت ياوس (H.R. Jauss) وفلفجانج إيزر

(WOLFG ANG ISER). ومن خلال هذين العلمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقى نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبى الحديث الكثيرة المتباينة.

أولا: هانزروبرت ياوس:

لقد كان ياوس (Jauss) واحدا من مجموعة من الأساتذة الأكاديميين بجامعة كونستانس الذين يضربون على وتر واحد طبقا لبول ديمان (١٩٧). بل كان ياوس عضوا بارزا في مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية وقد اشتهرت بهذا الاسم لأن كثيرين من أعضائها درس أو كان عضوا بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا. وهذه المجموعة من العلماء ذوى الآراء الحرة شكلوا وحدة فكرية تعبر عن اهتمامات منهجية واحدة سمحت بقدر من التنوع والاختلاف(١٩٨).

كانت هذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر فى قوانين الأدب الألمانى القديمة بعد أن لم تعد هذه القوانين مقبولة بالإضافة إلى وصول النقد الأدبى إلى أزمة حقيقية بشكل لا يمكن قبوله أو استمراره وكذا بداية الثورة على المنهج النبيوى الوصفى، وقد شرح روبرت ياوس فى مقالة له بعنوان "التغير فى نموذج الثقافة الأدبية" نشرها فى سنة ١٩٦٩، العوامل التى أدت إلى ظهور نظرية التلقى فى ألمانيا (١٩٩) كان من أهم ما جاء بها ما يلى:

١- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير فى النموذج مما جعل جميع الاتجاهات -على تباينها - تستجيب للتحدى.

٢- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليديـــــة الســـائدة والإحســـاس بتهالكها.

٣- حالة الفوض والاضطراب السائد فى نظريات الأدب المعاصرة.

٤- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوى إلـــى حـــد لا يمكـــن قبولـــه واستمراره . وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفى للنبيوية.

٥- ميول وتوجه عام فى كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل فـى الثالوث الشهير (المبدع / العمل/ المتلقى) (٢٠٠).

"وقد ارتبط هذا التمرد المنهجى فى ألمانيا بعملية تقويـــم جديـــدة لمنـــاهج التعليم فى مجال الأدب واللغة، وهناك وثيقة صدرت عام ١٩٦٩ تحت عنـــوان: (وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية) تتحدث عن حقل الدراسات الألمانيـــــة بوصفه تخصصاً ضاراً، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة، ولما كـــانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المقالات فقد ختمت بمذكرة من أجل إصلاح دراسة (الأبنية والأدب) تقترح إحداث تغييرات جذرية فى البرامج الأكاديمية وقد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد من أبرز منظـــرى التلقى مثل ياوس وإيزر وسيجفريد شفت" (٢٠١).

كان مقال ياوس سابق الذكر المعنون بـــ "التغير فى نموذج الثقافة الأدبيـــة" قد "ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هنـــاك بدايات لثورة فعلية فى الدراسات الأدبية المعاصرة اعتماداً على فكرتى النمـــوذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات (توماس مان) فـــى بنيـــة الثـــورات العلمية* بوصفها إنجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية" (٢٠٢). حيث يستعير

ياوس من توماس كون مفهوم الطبيعة Paradigm الذى يشير إلـــى الإطـــار العلمى للتصورات أو الفرديات الفاعلة من عصر لعصر، وذلك يعنى أن العلـــم يظل يقوم بعمله التجريبى حيث يفترض حـــدوث اســـتقبال، بـــل إن النمـــاذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة وهذا ما سيتضح أكثر فـــى فهم تاريخية الأدب من منظور التلقى التى تفرد بها ياوس عن غيره من مؤرخى الأدب وكذلك على تأثره بنظرية دانتو Danto عن الطابع المؤقـــت للمعرفـــة العلمية، والتوسع الذى أدخله عليها كارل جورج فابر فى نظريته عن النمـــو الكمى الذى يتبعه تغير كيفى" (٢٠٣).

وياوس فى موقفه المعارض لمن ينظر إلى العمـــل الفنـــى بمنـــأى عـــن تاريخيته يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجـــى للحقائق والشواهد التى يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقـــة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحـــل مـــن القطيعـــة ومنطلقـــات جديدة(٢٠٤) وقد استشهد على خطأ النظرة المعادية للتاريخ الأدبى بما أســـماه المفهوم اللاأسطورى للتراث، لذلك نراه يقرر أن النموذج الذى وجهـــه البحـــث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطـــالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملائمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، وحل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مـــرة أخرى، انه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، فكل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولـــة التـــى يتناول نقاد الأدب وفقا لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ النظرى برمته، وبعبارة أخرى فإن أى نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعـــات التـــى يـــراد تفسيرها على السواء" (٢٠٥).

وبناء على ذلك فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التى ينبغى له الوفاء بها منهجياً فى إطار نموذجه الجديد والذى يسمى عادة بالنموذج الرابع* فى النقاط التالية (٢٠٦).

١- انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى، شأنها شأن الصلة بين الفن، والتاريخ، والواقع الاجتماعى.

٢- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط الذى لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).

٣- اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirkung) (لا تكون مقصورة على الوصف) وبلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب "الطبقة العليا" بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرى.

وإذا كان ياوس على النقيض من رواد نظرية التلقى الذين كانت همومهم فلسفية إلى حد بعيد فإننا نلاحظ اهتمام ياوس بمسائل التلقي يرجع إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ ويوسع الدارس إذا أراد أن يتتبع ذلك عند ياوس أن يعود إلى بحث عنوانه:

Literary History as-achallenge to literary Theory.

أو تاريخ الأدب بوصفه تحدياً لدراسة الأدب وقد دعمه ببحث آخر تحت عنوان:

History of art and pragmatic History

أو تاريخ الفن والتاريخ النفعى، وقد تم نشر الاثنين معاً ضمن كتابه المعنون بـ **Toward an Aesthetic of reception** أو نحو جماليات للتلقى.

لقد بدأ ياوس يركز على السمعة السيئة التى أصابت تاريخ الأدب حيث يقول: "إن تاريخ الأدب فى عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا فى اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات فى المائة والخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسى، بل لقد اختفى التاريخ الأدبى تماماً من المقرر الدراسى فى الجامعة (٢٠٧). ولقد عزا ياوس أزمة الأدب – فى أواخر الستينات – إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب محاولاً وصل الماضى بالحاضر" (٢٠٨). كان اهتمام ياوس وهدفه الأساسى هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية، وكان ذلك ينبنى على أمرين: (٢٠٩).

الأول: أن الأساس المنطقى للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد، بخاصة حين يؤخذ فى الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة.

الآخر: المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضى واهتمامات الحاضر على نحو ما دعا إليه شلر قبل ١٧٨ عاما.

ويعلق روبرت هولب على ذلك بأنه "لا يمكن إقامة هذا النوع من العلاقة فى مجال البحث الأدبى ومجال التعليم – فيما يذهب إليه يارس – إلا إذا لم يعد

تاريخ الأدب يلقى به عند حافة الاهتمام العلمى، ومن ثم كان العنوان المنقح للمحاضرة، تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب"(٢١٠)

وفى هذه المحاضرة يحاول ياوس النظر إلى قضية التاريخ الأدبى فى إطار منهجيتين متعارضتين هما الماركسية ممثلة للتاريخ والشكلانية ممثلة لعلم الجمال: يقول ياوس "إننى أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتى من خلال حل النزاع الناشئ فى تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسى والأسلوب الشكلى ومن هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب والتاريخ، وكذا التعرف التاريخى الجمالى يمكن أن تكون فى مكانها، عندما يتماسك هذان الاتجاهان".(٢١١)

وقد انتقد ياوس كلاً من الماركسية والشكلانية حيث رأى أن الأولى ممارسة أدبية أصبحت غير صالحة قد أخنى عليها الدهر منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية بينما يرى أن وجه النقص فى الشكلانية يتمثل فى الميل إلى جماليات الفن للفن.

يقول ياوس: "إن هذين الاتجاهين – يقصد الماركسية والشكلانية – قد قدما الأدب باعتباره مقياساً مدمجاً للسمة الجمالية وللوظيفة الاجتماعية نقداً وتأثيراً، إن القارئ والسامع والمتلقى للعمل الأدبى – وهو من العامة – يلعب دوراً محدداً من خلال هذين الاتجاهين، أما الاتجاه الشديد التحفظ للماركسية الجمالية فهو يعامل القارئ مثل المؤلف: حيث يتساءل عن موقفه الاجتماعى، أو يبحث عنه فى التقسيم الطبقى للمجتمع، أما المدارس (الشكلانية) صاحبة الاتجاه الآخر

فهى تعتبر وجود القارئ ضرورياً بوصفه موضوعاً ملاحظاً فقـــط ـ توجهــه مؤشرات النص فعليه أن يفرق ما بين الشكل وأن يكتشـــف التكنيــك الخــاص للعمل، فهو يرسم للقارئ الوعى النظرى بواسطة التحليل اللغوى للعمل الأدبـــى، الذى يملك رؤية خاصة للأدوات الفنية التى يمكن العثور عليها داخــــل إطـــار العمل الأدبى.(٢١٢)

والشكلانية بهذا تريد أن تكشف العلاقة بين الأساس الذى ينـــهض عليــه العمل الأدبى والهيكل البنائى له، ويستشهد ياوس بقول والتر بولســت Walter Bulst "إن أى نص أدبى لا يكتب على الإطلاق من أجل أن يقـــرأ أو يفســـر تفسيراً لغوياً فقط عن طريق المهمتمين بعلوم اللغة" ويضيف ياوس إلـــى هــذا القول النص التاريخى المقدم عن طريق المؤرخين ليجمع بينهما فى رؤية واحدة حين يقول "إن هذين الأسلوبين يشغلان القارئ فى دورته الأولـــى مــن أجــل التعرف الجمالى والتاريخى على العمل الفنى، ويتفق كل من الناقد الذى يلقـــى بالأحكام عن الجديد فى دور النشر، والكاتب الذى بحكم عمله يقــــوم بطريقــة إيجابية أو سلبية بإتمام إطار عمل سابق آخر لعمل ناشئ والمـــؤرخ التـــاريخى الذى يقوم بتقديم عمل زاخر بالتقاليد، والمفسر له تفسيراً تاريخياً ـــ إن جميعــهم وقبل كل شئ قراء فى بادئ الأمر وعليهم بداية أن يقوموا بهذا الـــدور، حتـــى يصبح الموقف الذى يعكسه العمل الأدبى نفســـه مـــن وجهـــة نظرهـــم شـــيئاً متشابهاً.(٢١٣)

وإذا كان العمل الأدبى يتكون من الثلاثى المعروف المؤلف/ العمل الأدبى/ القارئ فإن ياوس لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصراً معبراً "بل عاملاً موجوداً مشاركاً فى التجربة، بل يعد كذلك مركزاً لطاقة العمل المقدم، إن النبض التاريخى للعمل الأدبى، لا يقبل دون الاشتراك الحيوى الفعلى للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبى والنظرة المختلفة لعمل المؤلف، إن التاريخ الأدبى وكذلك سمة التواصل الذى يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الاثنين، وفى العملية الفنية ما بين العمل ــ بوصفه وسيلة اتصال ــ والمتلقى، مثل العلاقة ما بين التساؤل والإجابة، بين المشكلة وحلها فإذا احتوت المشكلة الاستمرار التاريخى للعمل الأدبى باعتباره عملاً تاريخياً أدبياً كاملاً فعليه أن يجد حلولاً جديدة، ينبغى أن يمنح التوصيف الجمالى وتأثيره المتعلق بدائرة جمالية منفتحة، الذى حتى الآن تتحرك من خلاله أساليب علوم الأدب وطرقه بشكل رئيسى".(٢١٤)

ومن هنا إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه حواراً بين العمل والقارئ فإن التناقض بين منظورى العمل: الجمالى والتاريخى قد يحدث بينهما نوع من التصالح وبالتالى فإن "الخيط الذى يصل ظاهرة الماضى السحيق بخبرة الحاضر الأدبية – تلك التى بمقدور التاريخ قطعها – تسير فى علاقة متبادلة عكسية، فالعلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل.

أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة حيث تصبح قاسماً مشتركاً للقارئ الأول، ويمكن أن تكون هذه الدلالة عملاً خلاقاً مستمراً وثرياً فى سلسلة من حالات القبول المتتالية".(٢١٥)

وهذا ما يقرره لنا المعنى التاريخى للعمل وبالتالى إظهار قيمته الجمالية حيث تتخذ – فى المرحلة التاريخية– حالة القبول شكلا مقبولا تاليا بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضى الذى يطرح الوساطة بين فن الماضى والحاضر، ما بين قيم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعية المعاصرة، وإذا قام أى مؤرخ للأدب بتجاهل مثل هذه المرحلة فإنه لا يمكن أن يصل إلى البواعث التى توجه فكره وأحكامه ومن هنا خلص ياوس إلى فكرته الأساسية والمتمثلة– كما يقول – فى "أن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسا على أساس الاستقبال الجمالى الذى يعامل العمل الأدبى بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية، فتاريخ الأدب الإيجابى الموضوعى هو السعى الواعى إلى تجديد القوانين والسنن، ومن ناحية أخرى يتكون – على التناقض أو– من بحوث التراث المقامة عليه تجارب تتمشى وروح الكلاسيكية ومن التعديل النقدى إذا لم تكن البنية الأدبية مجردة، موروثة بالقوانين والسنن الأدبية، فمعيار خلق هذا النوع من القوانين والسنن، والحاجة الضرورية للكتابة من جديد مع استمرار تاريخ الأدب إنما يوضح بأن هذا استقبال جمالى للعمل الأدبى". (٢١٦)

على أن الاستقبال الجمالى - بوصفه مدخلاً لتاريخ الأدب - لابد أن يؤدى فى النهاية إلى رؤية مثل هذه فى تقديم عمل تاريخى متوال يمكن به أن يوضح لنا أساس العمل الأدبى بوصفه عملاً تصل جذوره إلى ما قبل التاريخ ليتشكل داخل إطار الخبرات الحديثة

إن تاريخية الأدب ـ طبقاً لياوس ـ لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبى. ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبى والمتلقى، فهذا له أهميته التاريخية فى تاريخ الأدب، فينبغى على مؤرخ الأدب دائماً أن يصبح فى البداية هو الآخر قارئاً ليمكن تفهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حكمه الذاتى ليكون قادراً على القيام بالتحديد الواعى لمكانة العمل الجمالية ووضعيته فى التواصل التاريخى لقرائه".(٢١٧)

أفق التوقعات Horizon of Expectation:

إذا كان سعى ياوس منصباً فى اتجاه يتكامل فيه التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية فإن بوسعنا أن نرى جهود ياوس فى تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم (أفق التوقعات). ومما لاشك فيه أن مصطلحْ (أفق التوقعات) يلعب دوراً بارزاً فى أطوار نظرية التلقى حيث يعد بناؤه منطلقاً لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة. فما هو (أفق التوقعات) أو أفق الانتظار؟ هل نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً بوصفه مصطلحاً جوهرياً يجسد استراتيجيات نظرية التلقى؟

لم يكن مصطلح أفق التوقعات أو أفق الانتظار جديداً كل الجدة على الدوائر الفلسفية فى ألمانيا على الأقل، لقد أخذ ياوس مفهوم (الأفق) من غادامير Gadamier مركباً معه كلمة الانتظار وقد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كارل بوبر Karl.R.Popper وقد وجد ياوس أن هذين المفهومين المعمول بهما فى فلسفة التاريخ يحققان أمله فى البرهنة على أهمية التلقى فى فهم الأدب والتأريخ له. ويعنى مفهوم الأفق عند جادامير أنه " لا يمكن فهم أية حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التى ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التى ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هى التى تمكننا ـ بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضياً ـ من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعانى وبصورة مغايرة لتلك التى فهمها معاصروه بها".(٢١٨)

وبناء على ذلك كانت دعوة جادامير إلى فهم تاريخى وإلى وعى تاريخى (٢١٩) بوصف ذلك شرطاً أساسياً من شروط أية ممارسة تأويليه فى نظره، وهذا يعنى أن السياق التاريخى الذى خلق فيه الأثر يتحد مع "أفكار المفسر الشخصى"(٢٢٠) حيث يكون رأى الأخير حاسماً فى إعادة إحياء معنى النص"(٢٢١) ويسمى جادامير ذلك بأنه "انصهار آفاق" أى أفق النص وأفق المؤول (المتلقى).

وفى الوقت ذاته يشير ياوس إلى استفادته من كارل بوبر وذلك أننا "حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلى... لذلك يتحرر القارئ

من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة(٢٢٢) وسبق لهوسرل وهايدجر أن قدما فكرة الأفق إشارة إلى مدى الرؤية الذى يشمل كل شئ يمكن رؤيته من موقع بعينه، متفقين مع جادامير إلى حد بعيد "وقبل ياوس بزمن طويل كان لمصطلح أفق التوقعات ارتباط بالشئون الثقافية وقد "عرف مؤرخ الفن أ.هـ جمبرش (أفق التوقع) فى كتابه (الفن والوهم) متأثراً فى هذا ببوبر "بأنه جهاز عقلى يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة".(٢٢٣)

كما نلاحظ أن باختين ورفاقه قد استخدموا مصطلح أفق الاحتمالات Horizon "للإشارة إلى نطاق استجابة القارئ ومنه وضعوا بعض المصطلحات المركبة مثل: (أفق الاحتمالات الأيديولوجية Ideological Horizon وأفق الاحتمالات الاجتماعية اللغوية Socio, Linguistic Horizon، وحدود احتمالات التقييم Axiological Horizon "(٢٢٤) وبناء على ما سبق يتبين لنا أن مصطلح (الأفق) و(أفق التوقعات) يقعان فى رقعة عريضة من السياقات تمتد - طبقاً لهولب - من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.

"والمشكلة فى استخدام ياوس لمصطلح "الأفق" هى أنه عرفه تعريفاً غامضاً للغاية إلى درجة أنه قد يتضمن ــ أو يستبعد ــ أى معنى سابق للكلمة... يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير فى الأفق" و"الأفق المادى للمعطيات" وقد ظلت العلاقة بين هذه

الاستخدامات المختلفة تعانى من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفـق ذاتـها".(٢٢٥) ولذلك تعددت تعريفات هذا المصطلح وفهمه سواء عند ياوس أو عند غيره مـن متتبعى نظريات القراءة وجماليات التلقى.

نلاحظ أن هولب يقدم تعريف أفق التوقعات وبداخله هاجس من التشـكك حين يقول "وربما ظهر (أفق التوقعات) لكى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلى يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أى نص".(٢٢٦)

وفى صورة تنظيرية أخرى يرى جارثيـنا بـيريو أن "مصطلـح (أفـق التوقعات) يقتصر فى الناحية العملية على الإشارة بشكل جماعى إلى ما يطلـق عليه (أى بيريو) (العوامل التكوينية) للسياق دون أن يتعمق على أى نحو فـى بنية هذه العوامل نفسها، ومن ثم فإن الثقافة التقليدية تقيم أفق التوقعات الذى مـن خلاله يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها، وبالتـالى فـإن انحراف النص عن هذا الأفق يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية فى كل نص جديد. وبهذا يضاف إلى مصطلح "الأفق" مفهوم آخر تكميلى تحدث عنـه ياوس هو "المسافة الجمالية"والمسافة الجمالية هى الفرق بين التوقعـات وبيـن الشكل المحدد لعمل جديد وتلحظ هذه المسافة، بشكل واضح فى العلاقـة بيـن الجمهور والنقد".(٢٢٧)

لكن مقولة انحراف النص عن الأفق السابقة تختزل مفـهوم الأفـق عنـد ياوس بجعله مفهوماً أسلوبياً ضيقاً، وفى ذلك تجاهل للطابع الإشكالى الذى انضج

هذا المفهوم، حيث كان ياوس يضمن مفهومه هذا اعتراضة على الفهم الأسلوبى والبنيوى للأعمال الأدبية، ومن هنا فإن هذا المفهوم لا يلتقى كذلك مع ما اعتقده بعض الدارسين حين حاولوا أن يجدوا له تطبيقات أدبية، حيث ذهب رشيد بن حدو إلى أن معرفة القارئ بأسلوب الإثارة الجنسية لدى نزار قباني ستجعله يتلقى قصيدة عذرية للشاعر نفسه بطريقه مختلفة."(٢٢٨)

إذا عدنا إلى ياوس فسنلاحظ أنه يوفق هذا المصطلح توفيقا كما سبق أن بينا ثم يربط بينه وبين الاتجاه الاجتماعى مرة وبينه وبين الجنس الأدبى أخرى، فإذا كان ياوس قد أكد على الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية فإن أفق التوقعات – طبقا لهولب – يكتسب فى هذا السياق مغزى جديدا فهو يشتمل – بوصفه بنية تصورية اجتماعية – لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات أيضا. ومن ثم فإن العمل الأدبى يستقبل ويقوم فى ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفى ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك."(٢٢٩)

وفى مقال لياوس بعنو ان

Theory of Geners and Medieval Literature.

أو (نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى) نشرها فى كتابه نحو جماليات للتلقى، يقول رابطا بين أفق التوقعات ونظرية الأجناس الأدبية: "أفق الانتظار ذاك الذى يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة، وبالحال الخاصة التى يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر

الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته، كما أنه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو إلى اصطلاح عام اجتماعى أو شروط مسبقة، فإنه لا يمكن أيضا أن نتصور أثرا أدبيا يقع داخل نوع من الفراغ الإخبارى، ولا يرتهن هذا بأية وضعية خاصة للفهم طبقا لهذا المقياس، فإن كل اثر أدبى ينتمى إلى جنس. وهذا ما يعود إلى التأكيد – ببساطة – على أن كل أثر يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تلقى العمل بشكل تقييمى."(٢٣٠)

وبناء على ذلك فإن ياوس ربط بين الجنس الأدبى وما سبقه من قوانين تتمثل فيما يطلق عليه التراث أو التقاليد السائدة التى تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكنه أن يحكم على العمل المتلقى فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها مما يشكل معيارا للحكم على ما لهذا العمل الجديد من قيمة فى إطار جنسه الأدبى الذى ينتمى إليه أو فى إطار تأصيله لجنس جديد أو اتجاه مختلف يؤسس لقيم جديدة فى الأدب والثقافة.(٢٣١)

ومن هنا يبدو أفق التوقعات "وكأنه أداة أو معيار يستخدمه المتلقى لتسجيل رؤيته القرائية التى تنسب إليه فى المقام الأول بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك."(٢٣٢)

يقول ياوس "إن علاقة النص الفردى بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبى تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعى إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفصل النصوص

السابقة، قواعد تكون عرضه لتغيرات وتعديلات وتحويرات، أو أنـــها ببســاطة يعاد إنتاجها كما هي، إن التنويع والتعديل يحددان المجال، بينما يحدد التحويـــر وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس."(٢٣٣)

وإذا كان فيليب رايز Philip Rice يرى أن مفهوم الأفق يتضمن ثلاثــة مبادئ أساسية حيث إن إطار الأفق يتطور "بالنسبة لكــل عمــل فــى اللحظــة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع، ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفـة سلفا، ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية."(٢٣٤) فإن بإســتطاعتنا أن نرصد هنا حقيقتين على جانب من الأهمية:

الأولى: أن التطور الذى يحدث فى النوع الأدبى إنما يتم من خلال فــهم ســابق للمقومات الأساسية للنوع فى شكله وثيماته وأسلوب لغته أى أن الأعمال المؤسسة إنما تطور فى نوعها فى إطار تراكم عملية الفهم والقـــراءات المتعددة حيث يكون الجنس الأدبى عرضة لتفسيرات شتى بعضها مـــن داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة، وتعمـــل تلــك التفسيرات - وهى تحمل طابعا شخصيا للفهم - على جعل النوع مستعدا لأن يتطور وربما ذلك التراكم من الفهم هو الذى جعل الملحمة تتطـــور إلى الرواية حيث وجد "هيغل" أن الرواية هى ملحمة العصر."(٢٣٥)

أما الحقيقة الأخرى التى يمكن أن نتلمسها من خلال مفهوم (أفق الانتظار) أو التوقع هى أن مقياس تطور النوع إنما هو (المتلقى)، لأن مجموعة المعـــايير التى يحملها فى اللحظة التى تتعرض فيها تلك المعايير إلـــى "تجـاوزات" فـــى

الشكل والثيمات واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة" حيث يخيب ظن المتلقى في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد.

وأياما كان الأمر وعلى الرغم من غموض مصطلح ياوس واتساعه لعدد من التأويلات فإنه يتعلق – إلى حد بعيد – بدراسة تطور النوع الأدبى وهو يقيم صلة بين هذا التطور، "وتاريخ الأدب" حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال، وتراكمات (الفهم) التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ، إنما تؤدى إلى تطور النوع الأدبى."(٢٣٦) وإذا كانت البنيوية قد أكدت على تزامنية الخطاب، فإن ياوس كان ينظر نظرة مغايرة، كان يرى أن دراسة تاريخ الأدب لابد أن تتم تعاقبيا في سياق تلقي الأعمال وتزامنيا في نظام علاقات الأدب المعاصر وفي نتاج هذه الأنظمة، ثم في علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ.

وبناء على ما سبق فقد وضع هانز روبرت ياوس عددا من المبادئ التي رأى أنها ضرورية لأى منهج يعتمد تاريخ الأدب، نوجزها في النقاط الآتية:

١– تبدأ أهمية العمل الأدبى في اللحظة التي يلتقى فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وليست وظيفة القارئ هنا ما يفهم من فعل القراءة الاستهلاكية البسيطة، بل يجب تفاعله مع النص جدليا لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجواب. مع الأخذ بالاعتبار لأهمية الأحكام التي تم إصدارها بفعل التلقي وهو ما يؤكد أهمية التعاقبية في عملية تاريخ الأدب.

٢- ظهور عمل جديد لا يعنى جدة مطلقة، بل هو يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التى تعد مألوفة، أى أن العمل لا يأتى من فراغ بالإضافة إلى أن الجمهور الذى يوجه إليه هذا العمل هو جمهور مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة، ويستدعى العمل بشكل ضمنى مجموعة من القراءات واضعا القارئ فى حالة انفعاليه معينة،وراسما منذ البداية نوعا من الانتظار يحمل القارئ أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هى بمثابة انتظارات، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص محافظا على المعايير والقيم الموجودة سواء فى علاقته بالجنس الذى ينتمى إليه، ومغيرا لهذا السائد، وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره. (٢٣٧)

٣- تشخيص الإجابات التى يقدمها العمل الأدبى لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة (٢٣٨)، وهذا يدل على أن كل عمل جديد يشمل فى طياته رغبات المتلقى فى تعديل شروط الاستجابة والتواصل.

٤- لا بد من تحديد وضعية النص الأدبى فى إطار السلسلة الأدبية التى ينتظم فيها، إذ تفترض جمالية التلقى "أن يندرج كل أثر أدبى داخل السلسلة الأدبية التى يمثل جزءا منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية (٢٣٩).

٥- دمج التحليلين التعاقبى والتزامنى فى عملية تحليلية واحدة وذلك عن طريق التركيز على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) من ناحية،

والاستفادة من الدراسة النزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللسانى من ناحية أخرى. وهنا يتبدى لنا أن (أفق الانتظار) قائم فى الأساس على تعديلات تجرى على شكل ومضمون النص.

٦- لا يمكن دراسة التاريخ الأدبى بمعزل عن علاقته بالتاريخ العام أى تاريخ الوقائع الاجتماعية التى لا يمثل الأدب فيها سوى جانب من باقى الجوانب الأخرى (٢٤٠).

وأخيرا نستطيع القول فى ضوء نظرية ياوس السابقة بأنه استطاع أن يطور مجموعة من الأفكار فى فلسفة التاريخ، ليؤكد فى النهاية من خلالها على أن النص الأدبى، لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقى الذى يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبى وقد بين ياوس فى إطار مفهومه (أفق الانتظار) -على ما أوضحنا- الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبى يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقى الأعمال الأدبية.

إلا أن كتابات ياوس اللاحقة توارى فيها مفهوم أفق التوقعات بشكل ملحوظ ففى كتاب لياوس صدر فى ١٩٧٧م بعنوان "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" نلاحظ أن ياوس ركز على ثلاث قضايا هى : المتعة الجمالية، موقف من جماليات السلب، إعادة النظر فى مفهوم أفق التوقعات على ما سيتضح بعد قليل أما القضية الأولى فقد تناول ياوس المقولات التى لازمت الذوق والمتعة الجمالية معا على مر التاريخ وذلك من خلال مناقشته ثلاثة أشياء الأول فعل

الإبداع poiesis وهو ما يختص بالمتعة النابعة من استعمال المرء لمواهبه الإبداعية من خلال رصد التطور الذى دخل على هذه المقولة تاريخيا من الماضى إلى الحاضر وذلك فى إطار التسليم بأن الفن يعتمد فى بنائه ومعرفته على المتلقى مثلما يعتمد على المنتج (٢٤١).

والشئ الثانى هو مقولة الحس الجمالى aisthesis وفيها يؤكد ياوس اعتماد الإبداع على التلقى، محاولا أن يضع تاريخا ملخصا للحس الجمالى باختيار جملة من النصوص النموذجية، منذ القديم، تؤدى فيها الملاحظة والإدراك دورا مهما، أما بالنسبة للأشكال الحديثة فقد نظر إليها ياوس على أنها تمثل نوعين مختلفين بينهما تنافس: النوع الأول يؤدى وظيفة لغوية نقدية مثلما نجد من فلوبير وفاليرى وبيكيت وروب جرييه والآخر يمتلك وظيفة كونية، وينطبق على بودليروبروست، النوع الأول ــ طبقا لياوســ يميل إلى تحطيم كل ما يتعلق بالحسى الجمالى أو وضعه موضع التساؤل، ويمتد هذا ليشمل فكرة الاتصال بعامة، ومن ثم فإن هذا النوع يمكن أن يبطل كل إمكانية للتجربة الجمالية" (٢٤٢). أما النوع الآخر الذى يمثله بودلير وبروست فإن ياوس يعرفه بوصفه نموذجا وله الأولوية، وأهم ما عند بروست من وجهة نظر ياوس– طرحه الجديد لوظيفة الحسى الجمالى الإبستمولوجية (المعرفية) خلال مقولة الذاكرة، التى قدمتها الرومانسية، والواقع أن ياوس كان يرقب تيارا أساسيا بدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر معنيا باستعادة الدور المعرفى للفن، واقفا ضد الفكرة التى تقول بأن الفن قد قلت أهميته حيث يرى ياوس أن المهمات المخصصة للتجربة الجمالية لم تكن قط أعظم منها اليوم"(٢٤٣).

والشئ الثالث مما يرتبط بقضية تاريخية الذوق والمتعة الجمالية عند ياوس كان "التطهير" Catharsis وقد فهم التطهير على أنه العنصر الواصل بين الفن والمتلقى، وقد تتبع ياوس هذا المصطلح منذ نشأته عند أرسطو وحتى بريخت، مركزا على الجانب الاتصالى فى المسألة وفى رأى ياوس "أن جانبا مهما من الاتصال يتمثل فى نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها ومن ثم يمكن بحث التطهير جزئيا من خلال تحليل التوحد الجمالى" (٢٤٤)، على اعتبار أن التوحد الجمالى لا يمكن أن يكون تلقيا سلبيا من قبل الجمهور المشاهد، فهو شأنه مثل كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعه غير الواقعى، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف" (٢٤٥).

أما القضية الثانية التى أثارها ياوس فى كتابه "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" فهى تتعلق بما سمى جمالية السلبى عند أدورنو والحركة الطليعية، وقد انتقد ياوس تيودور أدورنو فى كتاب للأخير بعنوان: "النظرية الجمالية" نشر ١٩٧٠ وكتاب أدورنو "يمثل لدى ياوس نموذجا لنظرية سلبية فى الفن حيث لا يسلم أدورنو بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن إلا فى حالة ما إذا قام العمل الفنى بنفى المجتمع الخاص الذى تم إنتاجه فيه وهى بذلك لا تفسح أى مكان لأدب إيجابى وتقدمى، ما دام الأدب يعرف بصفة عامة بمعارضته للممارسات الاجتماعية، أى بطابعه "التنسكى" أضف إلى هذا أن النظرية تميل إلى الترويج لمفهوم طليعى نخبوى للفن من خلال تثبيتها لقيمة الوظيفة غير التوصيلية للثقافة الأصيلة" (٢٤٦).

إن الفن الأصيل ـ طبقا لما يراه أدورنو ـ هو ذلك الفن الذى يؤكد استقلاله الذاتى ويصر عليه فى مواجهة ثقافة تنزع منزعا ماديا إنه ذلك الفن الذى يقطع روابطه باللغة وبالصور العادية، بل إن الفنانين أنفسهم الذين يقعون خارج دائرة هذا النموذج مضطرون إلى اصطناع شكل من أشكال التغريب الاجتماعى (٢٤٧). ويذهب ياوس إلى أن نظرية أدورنو فى الفن تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور، فهى غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية، التى تمتد من ملاحم العصور الوسطى البطولية إلى كلاسيكيات الأدب "الإيجابى" ولما كانت فلسفة أدورنو الجمالية قد وقعت فى أسر آليات السلب المتواصل، فقد انتهت إلى التبشير بنزعة تطهيرية نخبوية، تقطع صلة الفن على نحو فعال بأى درورسوى الدور التشكيلى غير المباشر إلى أبعد حد (٢٤٨).

ويبدو أن جماعة تل كل (Tel Quel) قد تعرضت من قبل ياوس إلى نقد مماثل لاشتراكها فى تلك النزعة السلبية العازلة للفن عن كل ما سواه. وكذلك ينحو باللائمة عل الشكلاتين الروس. وكانت القضية الثالثة لياوس فى كتابه السابق تتمثل فى إعادة النظر فى مفهومه عن "أفق التوقع" لقد كان هذا المفهوم يشكل ركيزة جمالية أساسية فى كتابات ياوس السابقة، ولكنه فى كتابه هذا يستدرك على هذا المفهوم ويعيد النظر فيه، ثم يصفه فى موضع تال بين حالات أخرى ممكنة فى تاريخ أكثر تعقيدا للخبرة الجمالية، ولقد اعتقد ياوس فى مقال سابق بعنوان (الاستثارة) عام ١٩٧٢ بلا جدوى (أفق التوقعات) حيث قام

باستبعاد هذا المصطلح من مركز فلسفته الجمالية، لأنه إذا كان من الممكن فـهم الفن المستقل بذاته وحده فهما كافيا من خلال السلبية فإن انتهاك التوقعات عندئـذ لا يمثل معيارا جماليا، ولكنه يكون مجرد حالة فى تاريخ أطول وأكثر تعقيـدا للممارسة الجمالية" (٢٤٩).

ثانيا: فولفجانج إيزر (WOLFGANG Iser):

يعد إيزر ثانى اثنين كان لهما أكبر الآثر فى لفت الأنظار إلـى نظريـات القراءة بعامة وجماليات الاستقبال بخاصة.

كان هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر من أشـهر منظـرى مدرسـة كونستانس الألمانية التى أولت نظريات التلقى عناية خاصة على نحو ما سبق أن مر بنا.

ولقد كان إيزر بشارك ياوس تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقى بحيث عـدت أفكارهم ومقترحاتهم على مشارف السبعينات تأسيسا لنظرية جديدة فى فهم الأدب.

كانت ثمة أوجه للتشابه بين ياوس وإيزر، فمثلما لعبت العوامـل الثقافيـة العامة دورا محددا – إلى مدى بعيد – للصورة التى تم بها تلقى عمل ياوس فقد تم تلقى عمل فولفجانج إيزر فى إطار الوسط نفسـه وإذا كـان مقـال يـاوس (الاستثارة) أو مقاله (التاريخ الأدبى بوصفه تحديدا لنظريـة الأدب) قـد لقـى ترحابا وكان مؤثرا تأثيرا كبيرا، كذلك كان لمقال إيزر "بنية الجاذبية فى النص" نفس القدر من الأثر، وربما كان هذا المقال أحد الأسباب الوجيهـة لأن يكـون إيزر واحدا من أوائل المنظرين فى مدرسة كونستانس.

"لكن هذه الوجوه من التماثل فى التلقى الألمانى لدى هذين الرائدين التوأم لنظرية التلقى لا ينبغى لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية (٢٥٠).

كان ياوس وإيزر يتفقان فى العموم أو الكليات ويختلفان فى الخصوص أو التفاصيل بمعنى أنه إذا كان إيرز ينطلق من البداية التى انطلق منها ياوس والمتمثلة فى الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية والنصوصية بعامة، والتشديد على أهمية دور التلقى فى قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبى، وبناء المعنى، فإن بوسعنا أن نرى أن بداية التحول فى الاهتمام كانت عندما اهتم ياوس بتاريخ الأدب وتطور النوع مركزا جهوده فى مراجعة "نظرية الأدب" - على ما سبق أن أوضحنا عند الحديث عن ياوس - بينما اهتم إيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوى على عدد من الفجوات (Lacunas) التى تستدعى قيام المتلقى بعدد من الإجراءات لكى يكون المعنى فى وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك، عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، إنها ماثلة فيما يطلق عليه إيزر: القارئ الضمنى(Implied Reader) وهو ما يشكل صلب نظريته على ما سوف نرى."(٢٥١)

ولا يقف الاختلاف بين ياوس وإيزر عند هذا الحد فعلى الرغم من التشابه فى المنطلقات ــ الذى بيناه سابقا ــ كانت ثمة اختلافات جوهرية بينهما، فبينما لاحظنا أن ياوس قد عدل عن بعض أفكاره الأولى وأخذ يحدثها ويطورها بما يتناسب مع مراحل تفكيره، نلاحظ على النقيض من ذلك نظرية إيزر التى

جاءت فى مرحلة النضج امتدادا لمشروعاته الأولى، إذ إن أفكاره المطروحة فى مقاله المترجم إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالى النثرى ١٩٧٠) ومقال ("عملية القراءة" ١٩٧٢) وكذا كتاب (القارئ الضمنى) ١٩٧٢ هى نفسها معروضة بشكل أكثر تفصيلا فى كتابه (فعل القراءة) الصادر فى ١٩٧٦ وهى نفسها تمثل قناعات شبه ثابتة حتى فى كتاباته الأخيرة عن "الأنثروبولوجيه الأدبية".

وفى الوقت الذى اعتمد فيه ياوس فى بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) متأثرا بهانز جورج جادامر على نحو خاص، كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هى المؤثر الأكبر فى إيزر متأثرا على نحو خاص، بعمل رومان انجاردن الذى تبنى منه إيزر نموذجه الأساسى كما تبنى عددا من المفاهيم الأساسية وأخيرا فإن اهتمام ياوس حتى فى عمله الأخيرة، كان متعلقا فى الأغلب الأعم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق، فعلى سبيل المثال دراسته لتاريخ التجربة الجمالية التى تطورت إلى عملية مسح تاريخى هائل، قامت الأعمال الفردية فيه بصفة أساسية بوظيفة إيضاحية بينما على النقيض من هذا نلاحظ أن إيزر اهتم بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به، ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا أو مندمجة فيها وباختصار كما يقول هولب : إذا عن للمرء أن يرى فى ياوس باحثا فى عالم التلقى الأكبر فإن إيزر يبدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر" (٢٥٢).

كان إيزر مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً في بناء النص، لقد كتب يقول "لكي يكون الإبداع ذاتياً نابعاً من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسميه القارئ (٢٥٣).

ولإيزر أعمال كثيرة يمكن للدارس أن يتفهم أبعاد نظريته في القراءة من خلالها من هذه الأبحاث والدراسات مقال شهير صدر له في ١٩٧٠م بعنوان "بنية الجاذبية في النص" سبق أن أشرنا إليه وقد ترجم هذا المقال إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري). ثم ظهر في سنة (١٩٧٢) كتاب لإيزر بعنوان (القارئ الضمني) ثم كتاب (فعل القراءة) سنة (١٩٧٦) والكتاب الأخير يشتمل ــ تقريباً ــ على معظم ما قدمه إيزر من أفكار حول نظريته في التلقي.

كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لاهتمامات فولفجانج إيزر وكان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وهل ثمة معنى حقيقي للنص؟ وفي أي الظروف؟ حاول أن يقدم رؤية تتعارض مع التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبئ في النص، فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثراً يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده.

اعتمد إيزر في مناقشته لقضية المعنى على قصة مشهورة للراوئي الأمريكي هنري جيمس، نشرت في عام ١٨٩٦ بعنوان: "الصورة في السجادة"

وفى القصة معالجة واضحة لقضية المعنى ومضمون هذه القصة في تلخيص أن شاباً ناقداً، كلف بكتابة تقرير عن رواية ألفها "فيريكر" الذى كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة التقى الناقد الشاب والكاتب، فقال له الكاتب إن نقده لطيف، إلا أنه كبا كما فعل الآخرون جميعاً فى النقطة الرئيسية، هذه النقطة التى يعمى عنها البصر لأنها بديهية، إن "الخدعة" هى مفتاح لروايته كلها، وعندئذ قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مع صديقه المفضل كورفيك، وخطيبة الأخير غويندولن ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح فى هذا المضمار فسافر كورفيك إلى الهند فى عمل ومن هناك أرسل برقية إلى غويندولن تقول: "وجدتها عظيم" وصرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج، وإذا بحادث سيارة يحصل له فيموت، فيسأل الناقد خطيبته التى ترفض البوح له بالسر، ثم تتزوج هذه الخطيبة فيما بعد، ثم تموت وهى تضع ابنها الثانى، ويسأل الناقد زوجها الأرمل عن السر فيكشف أنها لم تجد أنه من المناسب اطلاعه عليه، وإذ ماتت هذه المرأة وإذ مات من قبلها (فيريكر) أيضاً فإن واحداً لم يعد يوسعه أن يعرف السر (٢٥٤).

وجد إيزر فى هذه القصة أنها تقيم أساساً جيداً للاعتراض على العمليات القديمة لتأويل الأدب. فالمشكلات الأساسية فى هذه القصة تتوزع ما بين المؤلف والعمل والمتلقى، لقد ظن الناقد أن تركيزه يكمن فى كشفه عن حقيقة معنى النص إلا أن المؤلف (فيريكر) أراد أن يلفت نظر الناقد إلى أن عمله فى الكشف عن المعنى الخفى إنما يستبعد عملية التواصل الأدبى، وبالتالى يتحول العمل

الأدبى إلى ضرب من الأحاجى أو الألغاز، ولذلك فقد وجهه وجهة أخرى، تظهر كما لو أن العمل ينطوى على سر آخر إلا أن الحقيقة هى أن المؤلف أراد أن يؤكد أن طبيعة العمل الأدبى تتنافى مع الإجراء الذى يجعل منه عملاً لإخفاء المعنى. إن الناقد لم يغير من اعتقاداته إنه نموذج التأويل القديم، يسعى المؤلف للدفاع عن فنه بتوجيهه للناقد إلى لغز آخر هو طبيعة الأدب غير القابلة للاختزال ويبدو أن هنرى جيمس أراد أن يرمز من خلال (غويندولن" و(كورفيك) وزوج (غويندولن) الثانى إلى الاتجاه الجديد الذى بدأ يعرف كيفية تأويل المعنى وهو اتجاه لا ينقل معرفته للاتجاه القديم، لأنه اتجاه ميئوس منه وهو ممثل فى القصة بشخص الناقد الذى ظل يعتقد أن السر يتمثل فى (المعنى الخفى) للعمل الأدبى الذى لا يعلمه إلا المؤلف فيريكر، ظل الناقد طوال القصة معتقداً بأن رواية (فيريكر) تنطوى على سر وأن علاقة المتلقى بالأدب تتحدد باكتشاف هذا السر، وأن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف.

ولقد تبين لإيزر أثناء تحليله لهذه القصة أن التأويل إذا كان "يعتمد على إخراج" المعنى الخفى من النص، فمن المنطقى أن تنتج عن هذا الفهم خسارة بالنسبة للكاتب تؤدى إلى نتيجتين تتخللان القصة كاملة:

١- أن الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفى وكأنه حل نعزا، ولم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز.

٢- إذا كانت وظيفة التأويل هى إخراج المعنى الخفى من النص الأدبى، فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة هى أن الكاتب قد يتستر علـــى معنـــى واضـــح، ويحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك فى المستقبل ... فإذا كان كشف النـــاقد للمعنى خسارة للكاتب ... فإن المعنى اذن شئ يمكن استخراجه من العمـــل الأدبى وإذا كان من الممكن استخراج المعنى - وهو جوهر العمل الأدبى - من النص فإن النص يصبح مبتذلا ويتحول إلى مادة للاســـتهلاك وهـــذا لا يقضى على النص فحسب وإنما يقضى على النقد الأدبى (٢٥٥).

لقد كان كورفيك يأخذ بتوجه بعينه يمثل وجهة نظر فـــيريكر وهـــى "إن المعنى صورى بطبيعته، يتضح لنا ذلك عندما خاطب الناقد قائلاً "عند فـــيريكر أكثر مما ترى العين (٢٥٦) كان هذا هو الاعتقاد الظاهر عند هنرى جيمس فى قصته، فأراد إيزر أن يؤكده لأنه يتضمن بالضرورة فعل التلقى، مما لا يجعـــل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة مطلقة وإنما يجعله يربط عملية التلقى بالتخيل - كما أكد ذلك أحد تلامذة ياوس (كارل ستيرل) حين درس العلاقة بيـــن التلقى والتخيل - ولذلك فإن التداخل بين المعنى والصور الذهنية يـــؤدى إلـــى انتشار الفجوات فى النصّ، كالغياب الأبدى للسر الذى عرفه (كورفيـــك) هـــذا الغياب الذى حجب عن القارئ، بصورة مقصودة، لكى لا تتحول القصـــة إلـــى لعبة أسرار، وهذا ما حفز إيزر بوصفه قارئاً للقصة إلى تأويل هذا الســـر مـــن خلال الإشارات الموضوعة فى النص ومن خلال الاستعدادات الذاتية للإدراك

إذن تضامن إيزر مع هنرى جيمس فى الاعتراض على منطق الناقد فـــى القصة السابقة لأنه كان يستمر فى الاقتناع بضرورة فهم المعنـــى فـــى إطـــار مرجعى وتلك ما كان يرفضها كل من إيزر وجيمس، كان إيزر وجيمس يعتقدان أن التعرف على المعنى لا يكون إلا فى صورة متخيلة، لذلك يـــرى إيـــزر أن العلاقة بين النص والمتلقى ستتغير جذرياً، لأن معنى هذه العلاقة "نـــاتج عـــن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ، ولذلك فإن المعنى لم يعد موضوعاً يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثراً يعاش، وقد بقى الشـــكل التقليدى للتأويل يتأسس على الكشف عن المعنى الخفى، وكان هذا موضع نقـــد شديد من إيزر (٢٥٧).

كان إيزر يجسد التحول الذى طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلـــف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل "فهم" المتلقى، فوجد أن فى النص أبعـــادا، لا يمكن تجاوزها فى عملية "تحقق" المعنـــى الأدبـــى، وأهـــم هـــذه الأبعـــاد: الاحتمالات التى يتضمنها النص، بوصفها تمثيلاً لما كان يطلق عليه انجـــاردن المظاهر التخطيطية وهو مبدأ اعتنقه إيزر، والبعد الثـــانى يتمثـــل فـــى تلـــك الإجراءات التى يحدثها النص فى عملية التلقى، وذلك لأن بنية التخيل التى يبنى عليها النص إنما تضع المعنى فى نسق من الصورة الذهنية وذلك لتعميق الطابع الاحتمالى الأول. أما البعد الثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب على وفـــق شروط تحقق وظيفته التواصلية، وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ ولا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص الأدبى

يحتوى مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقى فى بناء هذه المرجعية عبر تمثلـــه للمعنى، إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى تاريخى أو واقعـــى، إنمـــا هـــى مرجعيات يخلقها النص، وهذا أحد الافتراضات الأساسية في التحول الذى حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية فى تأسيس علم للنص، يبين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه، مما أصبح ملمحاً خاصاً لكل ما جاء من نظريـــات حديثة، وإذا كانت النبيوية والنصوصية بعامة تبحث عن العلاقات المرجعية مـــن خلال مادة اللسان فإن جمالية التلقى تبحث عن العلاقات المرجعية مـــن خـــلال العلاقات الضمنية التى ينطوى عليها الخطاب فى بناء تصوراته المتجهة نحـــو حدوث التواصل (٢٥٨)، وقد استخدم إيزر عدداً مـــن المفـــاهيم لضبـــط هـــذه المرجعية منها:

السجل، والاستراتيجية، ومستويات المعنى، ومواقع الـــلا تحديـــد (٢٥٩) ويقصد إيزر بالسجل مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعيـــــة مـــا، أى أن النص لحظة قراءته ولكى يتحقق معناه، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلـــك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النـــص مثـــل النصـــوص الأخرى، وكل ما خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.

وتكوّن سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى ثم إقصاؤها.

والاستراتيجية عند إيزر عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولـــة تمثـــل مجموع القواعد التى يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كى يتم ذلـك التواصل بنجاح، أى أن النص نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل فى مـــا انتفى من اتساق فى ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعى والثقافى، ولذلك فالنص - طبقاً لما يراه إيزر - ينظم نوعاً من الاستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بيـــن عناصر السجل، وتقييم العلاقة بين السياق المرجعى والمتلقى، إنها تقوم برســم معالم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروطه أمـــا عـــن مســتويات المعنى فإن إيزر يعتقد بأن النص لا يظهر المعنى فى نمط محدد من العنـــاصر وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالى فهو يـــرى أن هناك مستويين تتم وفقها عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العنـــاصر التى تسهم فى ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفى إلـــى المســتوى الأمامى وحيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خـــلال الانتقـــاء لتحتل موقعها الجديد فى بناء السياق العام للنص.(٢٦٠)

أما بالنسبة للمصطلح الأخير (مواقع اللاتحديد) فقد أخذه إيزر من انجاردن وأدخل عليه تعديلاً فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين متعارضين، ففى الوقـت الذى كان فيه انجاردن يؤمن أن مساهمة المتلقى فى ملء هذه المواقع وتحديدهـا يجب أن تتم بكل تلقائية، إذ يتوهم القارئ تحديداً للعمل، فإن إيزر يستبعد تلـــك النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلـــى المتلقى وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على انجاردن إلا أنه يدرج هذه العمليـــة فى إطار تفاعلى، ففى الوقت الذى يستبعد فيه المتلقى بعض العناصر فإنه يقـــوم

بنشاط تعويضى، من خلال إضفاء معنى ما فعلى سبيل المثال لو حاولنا تلقى نصاً مثل: إياكم وخضراء الدمن فإن المتلقى فى هذه الحالة يضطر إلى استبعاد عنصر التحديد الواقعى (خضراء الدمن) إلا أنه بعد أن يقوم بعدد من الإجراءات التى تستظهر المحذوفات البلاغية يحتاج إلى الرجوع إلى هذا العنصر المستبعد من أجل تحقيق تواصل النص كان النص، قد استبعد لفظ أو عنصر (المرأة) من بنيته. إلا أن المتلقى يرجعها "وقد كانت عملية الاستبعاد والإرجاع تنطوى على وظيفتين، الأولى تحقيق تواصل النص، والثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذى تقصده النص، ومن ثم تشييد المعنى الذى هو خلاصة هذه الإجراءات، إن العناصر المستبعدة فى هذا النص هى مواقع اللاتحديد (الفجوات)، أى المواقع التى تؤجل مؤقتا عملية التواصل.(٢٦١)

وإذا كان انجاردن يعتقد أن مساهمة المتلقى.فى ملء هذه المواقع وتحديدها يأتى بصورة تلقائية يدل عليها النص فإن إيزر- كما بينا -.يدرج هذه العملية فى إطار تفاعلى تخضع فيه عملية الملء لسلسلة من الإجراءات المعقدة التى يستحضر فيها المتلقى (سجل النص) وخبرته فى فهمه.

إن هذا الإطار التفاعلى لكى يصفه إيزر ويجسده عمليا طرح مفهوما أساسيا فى نظريته هو مفهوم القارئ الضمنى، فما القارئ الضمنى عند إيزر؟

القارئ الضمني Implied Reader:

بناء على رؤية إيزر لمهمة الناقد فى أنها ليست متمثلة فى شرح النص بوصفه موضوعاً ولكن شرح الأثر الذى يتركه النص فى قارئه، بناء على هذه الرؤية "فالنصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمر) (وقارئ فعلى) والأول هو القارئ الذى يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما (القارئ الفعلى) فهو الذى يستقبل صوراً ذهنياً بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ".(٢٦٢)

ولكن إيزر حين أراد أن يقدم مفهوما خاصا للقارئ أقام مفهومه على أساس من تعارضه مع مجموعة من المفاهيم الخاصة بالقارئ السابقة عليه.

وإذا كان هولب يرى أنه من الواضح ان إيزر نسخ مفهومه من مفهوم واين بوث Wayne Booth عن المؤلف الضمنى Implied author على نحو ما عرضه بتوسع فى كتابه (بلاغة الفن القصصى).

فإنه من الأنصاف كذلك أن نرى ــ أنه على الرغم من التأثر الواضح بمصطلح بوث إلا أن مفهوم إيزر يأتى معارضاً له، فإذا كان بوث يقصد بالمؤلف الضمنى الأنا الثانية للمؤلف التى تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلى، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبى، لأنها تتحول إلى أصوات متجاورة فى كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقى.

وإذا كان بوث كذلك قد طـــرح مفـــهوم (القـــارئ الضمنـــى) Implied Author فى النقد الأدبى عام ١٩٦١، وهو عنده يعنى أن البناء السردى للراوية يتضمن – أحياناً – توجها مباشرا إلى القارئ مـــن خـــلال كلمـــات الروايـــة نفسها"(٢٦٣).

فإن اعتراض إيزر على مفهوم وين بوث يكمن فى أن النص لا ينطـــوى على مؤلف ضمنى، وإنما هو نوع من التوجه الضمنى، الذى يتوجه به العمـــل الأدبى إلى المتلقى، وهو توجه لا يخلو منه أى عمل، وهو أساسى فى عمليـــة التواصل عبر التفاعل.

والحقيقة أنه ليس وين بوث وحده الذى سبق إيـــزر وإنمـــا كـــانت ثمـــة اجتهادات قد أفرزت مجموعة من المصطلحات فى إطار فكـــرة القـــارئ مثـــل القارئ المثالى والقارئ المعاصر، والقارئ الخبير والقارئ المستهدف (والقارئ الجامع) والقارئ النموذجى الذى سنتوقف عنده لارتباطه بنظرية الســـيمولوجيا عند إمبرتوايكو.

ولقد بين إيزر بشكل دقيق الفروق التى ينطوى عليها مفهومه بالنسبة لـــهذه المصطلحات والمفاهيم السابقة.

فالقارئ المثالى وهو عنده محض تخيل، لأنه القارئ القادر على اســـتنفاد معنى التخيل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعى، وهذا نفســـه ســـر جـــدواه بوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية، التى تنفتح فى أثناء مقاربة العمل والتلقى الأدبيين، وهو قادر بفضل لا نهائية التخيل أن ينسب إلـــى النـــص مضـــامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله (٢٦٤).

أما القارئ المعاصر فيأتى دوره فى إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية فى حقبة ما، لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافى المرتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين فى فترة بعينها وفى هذه الحالة يكشف تاريخ التلقى عن الضوابط التى توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء (٢٦٥).

أما القارئ الخبير، وهو مفهوم طرحه الناقد ستانلى فش Stanley Fish من خلال منظور نقدى يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة) ولمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط ند فيش لعل أهمها أن يكون هذا القارئ قادرا على التحدث بطلاقة اللغة التى كتب بها النص، وكذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التى تجعل مستمعا ما توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية، واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية واللهجات المهنية، والشرط الثالث الكفاءة الأدبية حيث إن القارئ الذى ادرس أجوبته هو قارئ خبير، أى أنه بمعنى من المعانى ليس قارئا حقيقيا وليس تجريدا تاما، ولكنه كائن هجين (٢٦٦).

يرى إيزر أن استانلس فيش يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستندا إلى النحو التوليدى للتحويلات، ذلك أن البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثا ينبغى أن يعاش إلى النهاية قبل أن تصل به إلى البنية العميقة، ويرى إيزر كذلك أن

النص يتعرض للتفقير لمجرد الإحالة إلى نحو النص، ذلك أن نظريته تحاول أن تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللسانى للنص الذى يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانيه هى صورة لنظام عقلى أعلى؛ ولذلك فإن الدور الذى يؤديه القارئ الخبير من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية، هو دور يختزل "الفهم" إلى "عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة.(٢٦٧)

كذلك انتقد جوناثان كوللر فيش بسبب فشله فى تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد، ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذى يكتسب "مقدرة لغوية" يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التى يكتسب بها "القارئ الخبير" للنصوص الأدبية مقدرة أدبية أو (معرفة بالأعراف الأدبية) ويعترض كوللر على هذا الموقف بأمرين حاسمين أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أى أنه يفشل فى طرح السؤال ما الأعراف التى يتبعها القراء حين يقرأون؟ وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة كلمة فى تعاقب زمنى إنما هو أمر مضلل فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلاً على هذا النحو المتجزئ"(٢٦٨).

القارئ المستهدف:

وهذا القارئ أيضاً هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كما هى مشكلة فى تفكير المؤلف، أو الصورة التى يكونها سلفاً من القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، وهى التى تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد

القارئ المثالى، ويمكنها أن ترتسم فى ضوابط وقيم القارئ المعاصر فى المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من أجل التلقى وهذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذى هو موجه إليه وقد انتقد إيزر هذا المفهوم، عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التى كانت حاضرة فى ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه فى حين أن هذا النص لم يتوجه إليه؟ وجد إيزر أن القارئ المستهدف ليس سوى واحدا من آفاق النص، وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلها، وبذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذى هو مرمى المؤلف. (٢٦٩)

أما القارئ الجامع فهو مفهوم تم طرحه من قبل ميشيل ريفاتير وهو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون فى النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبى، أنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عليا من التكاثف فى مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص إنه متصور كتجمع للقراء، وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها، وينهى - بهذا - الصعوبات التى تصطدم بها الأسلوبية التى تدرس الانزياحات عن ضابط اللغة".(٢٧٠)

إذا عدنا إلى ايزر فسوف نلاحظ أن المفاهيم السابقة - طبقا لإيزر - كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ولذلك فقد وجد إيزر أنها تعبر عن وظائف جزئية وهى غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقى والعمل الأدبى،

فالقارئ الجامع "يصلح لتحديد الواقع الأسلوبى على وفق كثافة النص، والقارئ الخبير مفهوم تربوى يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التى يولدها النص الى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ، والقارئ المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التى كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، والقارئ المثالى هو ضرب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر القارئ المعاصر عمله فى كيفية تلقى عمل ما من طرف جمهور معين (٢٧١) وبسبب وقوع المفاهيم فى دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح إيزر مفهوماً يتناسب مع توجهات نظريته، ويختلف فى الوقت نفسه عن أصناف القراء الذين سبق ذكرهم إن القارئ الضمنى يظهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص، وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكى يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعاً لذلك فإن القارئ الضمنى ليس معروفا فى جوهر اختبارى ما بل هو مسجل فى النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ فى شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين.

ويحدد إيزر مفهومه تحديدا آخر عندما يرى أن فكرة القارئ الضمنى تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقى، أنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى أبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ الضمنى هو تصور يضع القارئ فى مواجهة النص فى صيغ موقع نصى يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا (٢٧٢).

وإذا كان مفهوم (القارئ الضمنى) عند إيزر يتشابه مع مفهوم اللغة عند سوسيو، فإن القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمن فى أنه أوقف التدخلات المستمرة

فى مفهوم القارئ وشيد بناءه على وضعية تتضمن قيمتين أساسيتين: قيمة مرجعيـة، وقيمة نصية، وهاتان القيمتان هما ما يميزان مفهوم إيزر عن غيره من المفاهيم.

إلا أن إيزر كان يلجأ فى تحديد بنيته التصورية إلى مصطلحـات أدبيـة صرف فمثلاً يقول " إن جذور القارئ الضمنى مغروسة بصورة راسخة فى بنية النص، بل إنه فى أحد المواضع يكتب قائلا إن مفهومه هو "بنية نصية تتطلـع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة"، ولكن إذا كان وجود القـارئ الضمنى وجودا معنيا صرفاً، فسوف يكون مرادفاً لبنية التشـويق فـى العمـل الأدبى وتسميتها القارئ على الإطلاق ستكون لغواً، إن لم تكن مصللة بكل مـا للكلمة من معنى، ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم من حيث إنه (بنية نصية) و(فعل منسق) تصبح أساسية.

إذا كان المراد للمصطلح أن يفلت من المعنى المحايث الصرف ومع ذلـك فإن إيزر بتقديمه هذا التعريف الثنائى قد لا يحقق مقاصده أيضا، فعلى الرغـم من أن مناصريه يستطيعون حقا أن يشرحوا هذا النوع من الازدواج بأنه نتيجـة حتمية لمحاولة حاذقة للإحاطة بمجرى العملية، يمكن لمعارضيه فى كل يسر أن يشيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف، ذلك فإن تحديده للمصطلـح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهابا من النص إلـى القـارئ، دون أن يوضح قط تكوين أى من طرفى هذه الشركة أو إسهامه، وأخرى بمفهوم القارئ الضمنى أن يكون شاهدا على قصور فى الدقة منه شـاهدا علـى وفـرة فـى الحذق"(٢٧٣)

إمبرتو إيكو والقراءة في ضوء السيميولوجيا

ربما كانت نظرية الاتصال من أهم المشاكل التى أحاطت بنظرية التلقى لقد كان هذا الموضع – على ما يقول روبرت هولب – من أكثر ما برز فى الدوائر الثقافية خلال الأعوام التى انطلقت فيها نظرية التلقى" (٢٧٤) لذلك ليس غريبا أن يقدم لنا إمبرتو إيكو فى نظريته عن السيمولوجيا ودور القارئ "نهجين مختلفين يكمل أحدهما الآخر، فالكتاب الأول لا يحصر اهتمامه بالأدب حسب، بل يحاول وضع نظرية عامة لجميع أنظمة الإشارة وعمليات الاتصال أما الكتاب الثانى: دور القارئ فيقتصر اهتمامه بالسيميولوجيا على القراءة فقط وتطبيق ذلك فى الأعمال النقدية" (٢٧٥) ولا شك أن القراءة والقارئ يرتبطان عند إيكو إلى حد بعيد بنظريته العامة عن السيميولوجيا.

لأنه يرى أن أية نظرية للمعنى لها شقان نظريان الأول منهما خاص بالعمليات والآخر بالبنى وعلى هذا فالسيميولوجيا ترتكز على بعدين يؤكد أحدهما الاستدلال وهو يستوجب نظرية للشفرات والآخر الاتصال وهو يستوجب نظرية لإنتاج الإشارات وبتعبير أكثر تفصيل يقول إيكو "إذا وجدت إمكانية فى العرف الاجتماعى لتوليد وظائف الإشارات وجد معها نظام الاستدلال (ومن ثم الشفرة) .. وهناك، على النقيض من ذلك، عملية للاتصال إذا استغلت الإمكانيات التى يوفرها نظام الاستدلال من أجل إنتاج تعابير مادية لأغراض تطبيقية عديدة (٢٧٦).

إلا أن الاستدلال يأخذ الأولية عند إيكو مقدما إياه على الاتصال، فعلى حين يكون نظام الاستدلال عبارة عن تركيب مستقل للإشارات له أسلوب تجريدى فى الوجود مستقل عن أى فعل محتمل للاتصال يرى أيكو أن كل فعل للاتصال بين البشر يفترض سلفا نظاما للاستدلال بل يعده شرطا أساسيا له.

وقد يوحى هذا المنحى البنائى حيث تزعم البنائية أن المعنى على مستوى جوهرى يفوق مستوى الفهم الفردى بميل إيكو إلى اعتبار النصوص المختلفة أنظمة شفرة وليست معانى معينة.

لكن إيكو يسارع بنقض ذلك حين يركز اهتمامه على ما يسميه الإشارة اللامحدودة أو وظيفة الإشارة وبهذا يصبح المعنى "علاقة متبادلة بين وحدة تعبير ووحدة محتوى، لا يمكن معرفة قيمته إلا عن طريق وحدة أخرى والوحدة الأخيرة نفسها علاقة متبادلة شبيهة بالأولى، تعتمد على وحدة أخرى وهكذا دواليك (٢٧٧).

لذلك نرى ايكو ليؤكد على وظيفة الإشارة بقوله "الإشارات نتيجة مؤقتة لوضع القوانين فى شفرة تقيم علاقات عابرة بين العناصر يمكن لكل عنصر من هذه العناصر – فى ظروف خاصة متصلة بالشفرة – (٢٧٨).

أن يدخل فى علاقات متبادلة مع غيره ويؤلف بذلك إشارة جديدة" وهذا يقودنا بطبيعة الحال ــ إلى أن كل وحدة معنوية بوسعها أن ترتبط بوحدات أخرى للمعنى عن طريق سلسلة لا نهائية من التأويلات وقد تنبه إيكو إلى أن هذا يجعلنا غير قادرين على وصف ميدان دلالى محلى لنص بعينه وبعبارة

أخرى يكون النص غير قابل للتطبيق فيلجأ إلى فكرة الشفرة الفرعية حيث يعتقد "أن العدد المحدود من العناصر التي لها صلة بالموضوع والعدد المحدود من قوانين الربط يجعلان أي تحليل دلالي لرسالة لغوية ما أيسر من محاولة الوصف الكلي لدلالة الرسالة" (٢٧٩).

يرى ايكو كذلك أن وظيفة النصوص الجمالية هي إثراء الشفرات أو الأنظمة اللغوية التي تستخدمها وذلك عن طريق استعمال الشفرة الإضافية التي تتألف بدورها من زيادة أو نقصان الشفرة التي توسع عن طريقهما الشفرات الحاضرة تشمل ظروفا جديدة "وتحدث زيادة الشفرة على ما يبدو كلما واجه المرء موضوعا جديدا للإشارة ومع ذلك فإن إيكو يضع العبء الرئيسي للتغيير في الشفرة على النصوص الجمالية" (٢٨٠). وما ذلك إلا لأن النص الجمالي يتسم بقدر من الغموض يجعله مرتكزا على ذاته خارجا على قواعد الشفرة مما يثير الاهتمام بأسلوب تعبيره ومحتواه وبالعلاقة المتبادلة بين المستويين.

وإذا كان أصحاب الاتجاه الظاهري من منظري القراءة وإيزر على وجه الخصوص يعتبرون أن القارئ يوجه التحديات إلى معاييره بإخضاعها للفحص وإعادة التقويم فإن إمبرتكو إيكور وإن كان يتفق معهم في ذلك - فإنه يختلف في أنه يضع جدلية الذات على مستوى ما بعد اللغة "فالقارئ لا يتفحص معتقداته أو عاداته الخاصة بل مدى عملية الإشارة نفسها ووظيفتها" (٢٨١). إن التغييرات الجمالية مثل القافية وأنماط الإيقاع لهي وسيلة الإشارة التي تجعل من هذه الأمور قضية مهمة ترفعها إلى مستوى أحد: "أوجه شكل التعبير" "ويحمل ذلك بدوره المخاطب على عزل أصناف أخرى وأقسام فرعية ضمن حيز المادة

المتصلة وعلى الرعم أن هذا التعقيد له ما يقابله فى مستوى التعبير ومستوى المحتوى للشفرة، وسبب ذلك وجود علاقة وثيقة بين تحزئة مادة وسيلة إشارة معينة وتجزئة مستوى التعبير لنظام الإشارة بأكمله" (٢٨٢).

ويخلص إيكو فى إطار فهمه للنص الجمالى إلى أنه لما كان هذا النص يرتبط فيه كل مستوى من مستويات بالمستويات الأخرى عن طريق السمسيولوجيا فإن النص الجمالى يغيير دائما دلالاته إلى ظلال معان جديدة فلا تبقى عناصره عند مفسرها الأول "(٢٨٣).

وبهذا يكون هناك نوع من تأجيل غلق النص ما دامت المحتويات لا تؤخذ على علاقتها بل على أنها وسيلة إشارة خاصة بشئ آخر. "وتأجيل الغلق هذا يركز انتباه القارئ فى عملية الإشارة نفسها، لذا فالخبرة الجمالية تؤدى إلى إعادة النظر فى الطريقة التى تستنبط بها المعنى عامة إذ يصبح المخاطب واعيا إمكانيات جديدة للإشارة فيضطر إعادة التفكير فى اللغة كلها، وفى جميع التراث الذى قيل ويمكن أن يقال أو ينبغى أن يقال" (٢٨٤).

إن فكرة تعديل الشفرة أثناء التفسير ترتبط بشكل أو بآخر بتطور الأعراف الجديدة وزيادة الوعى بالأعراف الآنية وربما يذكرنا ذلك بنظرية جوناثان كلر حول الأعراف حيث يذهب الأخير "إلى أن أية نظرية فى القراءة لا بد لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء فكلنا يعرف أن اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة" (٢٨٥) كما يذهب إلى "أن الاختلاف نفسه هو ما يجب أن تشرحه النظرية فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون نفس المجموعة من الأعراف التفسيرية" (٢٨٦).

وإذا كان كلر يرى ضرورة وجود حاجة إلى ميدان مستقل من أجل الكشف عن أعراف القراءة فإن إيكو يفترض "وجود وعى ما بعد النقد فى العملية العامة للقراءة ووجهة النظر الأخيرة أقوى لأنها تستطيع أن تفسر تطور الشفرة السابقة إذا لم تتوافر الصناعة البنيوية" (٢٨٧) وباختصار فإنه طبقا لنظرية إيكون فإن "أية قراءة للنص الجمالى تؤدى إلى إلغاء نفسها وتحتاج إلى قراءة أخرى ينتج منها تغيير آخر فى الشفرة وهذا التغيير يتطلب قراءة أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية" (٢٨٨).

(٢) إيكو والقارئ النموذج

يخلص إيكو فى كتابه: القارئ فى الحكاية: التعاضد التأويلى* فى النصوص الحكائية إلى أن أى نص يمثل –عبر تجلية اللسانى– سلسلة من الحيل التعبيرية التى ينبغى أن يفعلها المرسل إليه (القارئ) والنص موضوع التفعيل أو أى رسالة بما فى ذلك الجمل والعبارات المعزولة تظل محض صوت لهث (Flatus vocis) إن لم يكن لها صلة مرجعية بأرموزة معطاة ويمضمونها المتعارف عليه وهنا يبرز دور المتلقى الذى يفتح القاموس للبحث عن كل كلمة ويلجأ إلى سلسلة من القواعد النحوية فى سبيل أن يفقه وظيفة العبارات المتبادلة فى سياق الجملة الآنفة ولكن "أن يفتح المرء قاموسا يعنى أن يقبل سلسلة من مسلمات المدلول ذلك أن عبارة ما تظل غير كاملة فى ذاتها حتى وإن تلقت تعريفا بعبارات من القاموس الأدنى ولئن يقول لنا القاموس إن شراعية هى زورق فإنه يضمن فى

خصائص دلالية أخرى كلمة زورق" (١٨٩) وبدهى أن يفضى بنا ذلك إلا لانهائية التأويل، مما يجعل النص يكتسب قدرا من التعقيد الشديد وعلة تعقيده فـــى كونــه نسيج ما لا يقال على حد تعبير دوكرو.

"على أن "مالا يقال" هذا هو ما ينبغى أن يفعـــل علـــى مســتوى تفعيــل المضمون، وهكذا يكتسب نص ما، بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى حركــات تعاضدية فاعلة وواعية من جانب القارئ (٢٩٠) ويخرج إيكو من هذا إلى نتيجة محددة تتمثل فى أن النص ما هو إلا "نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغـــى ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء للسببين الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحى من قيمة المعانى الزائدة التى يكون المتلقى قد أدخلها (إلى النص)... ولأن النص يقدر ما يمضى من وظيفتــه التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية" (٢٩١) ومــن هنا فإنه إذا كان النص يصادر على المتلقى خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته التواصلية الملموسة، فإنه أى النص إنما يبث لامرىء جديـــر بتفعيلــه. بقارئ. ولكن كيف يتوقع النص قارئه هذا؟

سؤال يطرحه أمبرتو إيكو ليتخذ من الإجابة عليه وسيلة للكشف عن التعقد الحادث فى التفعيل بين النص وقارئه باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين.

إذا عدنا إلى ما ذكرنا من أن التفاعل بين القارئ والنص يرتبط عن إيكو بنظريته حول السيميولوجيا وأن مفهوم الاتصال يلعب دورا بارزا فيها تبين لنا كيف يبرز إيكو هذه العلاقة بين النص وقارئه.

يقول إيكو: إن الشرط البديهى لوجود نصوص يبدو أنه يصطدم بقانون تداولى بديهى ألا وهو "إن كفاية المتلقى ليست بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية الباث" (٢٩٢) وأنه إذا كان النموذج التواصلى الذى انتهى إليه منظرو الإعلام ينظر مسألة النموذج التواصلى على أنها مرسل (أو باث) ورسالة ومرسل إليه (أو متلق) وفى هذا السياق تتكون الرسالة بناء على أرموزة يعبر عنها من خلالها فإن إيكو ينظر إلى المسألة على أنها ليست بهذه البساطة ذلك لأن "أرموزات المرسل إليه يمكن أن تختلف، كليا أو جزئيا عن أرموزات المرسل إليه أو (الباث)، وأن الأرموزة ليست كيانا بسيطا، إنما هى فى الغالب نسق معقد من أنساق القواعد، وأن الأرموزة اللسانية لا تكون كافية وحدها لكى يفقه المرء رسالة لسانية" (٢٩٣).

وإذا رجعنا إلى قول إيكو -ذكرناه سابقا - إن النص يصادر على تعاضد القارئ باعتباره شرطا للتفعيل فإن معنى ذلك عنده أن النص "إن هو إلانتاج يرتبط مصيره التأويلى (أو التعبيرى) بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فأن يكون المرء نصا يعنى أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزه تأخذ فى اعتبارها حركة الآخر - شأن كل استراتيجية" (٢٩٤) وعلى ذلك فإن لاعب الشطرنج أو المحارب يكون حيال استراتيجيته الحربية منصرفا إلى رسم صورة خصم نموذجى ويضرب على ذلك مثلا بمعركة واترلوا واستراتيجيات الصراع بين نابليون و ولينغتون يقول: "فلما كان نابليون احتر ابيا فقد ارتأى فرضيات

مختلفة: إن قمت بحركة كذا، كانت ردة فعل ولينغتون كذا. وبالمقابل فقد لبث وليتغنون يتفكر على نحو مماثل إن فعلت كذا، جاءت ردة فعل نابليون كذا"(٢٩٥).

والفرق الوحيد من وجهة نظر إيكو بين المثل السابق وبين مؤلف النص الباحث عن استراتيجية نحو الآخر أن المؤلف يسعى فى كتابه إلى أن يجعل الخصم رابحا لا خاسرا. وهكذا شأن النصوص جميعها إذ ينبغى على منشأ النص أن يتصرف بطريقة مشابهة. غير أن الاستراتيجية النصية التى ينبغى على مؤلف النص تنظيمها تحتاج إلى سلسلة من الكفايات - كمصطلح بديل للأرموزات - من شأنها أن تمنح نصه مضمونا وعلى أن مجموع هذه الكفايات التى يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه.

"لذا تراه يستشف وجود "قارئ نموذجي" يكون جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصى، بالطريقة التى يراها، المؤلف، ملائمة وقمينة بأن تؤثر تأويليا بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيا" (٢٩٦). وكما ينبغى للمؤلف أن ينظم استراتيجيته النصية فلا بد أن يكون للقارئ كذلك عدة وسائط فى تصرفه طبقا لرأى إيكو-وهى:

١- خيار اللغة (عدا ما لا قيل له بتكلمها).

٢- خيار نموذج من الموسوعة (ولاسيما إذا شرعت فى النص بـ[كما يشرحه بغاية الإيضاح النقد الأول] فأكون، أقلص، بطريقة بالغة التعاضدية صورة قارئى النموذجى).

٣- خيار تراث معجمي وأسلوبي معطى (يسعني إلى ذلك أن أتوفر على إشارات من النوع الذى يفضى إلى انتخاب مخاطبي مثل أبنائي الأعزاء: أو تقليص الحقل الجغرافي مثل أصدقائي أيها الرومانيون).

لكن بعد ذلك كله يرى إيكو أن المؤلف إذ يرتئي قارئه النموذجي "لا يعني، حصرا أن يأمل في وجوده، بل يعني ذلك أن يؤثر فى النص بما يؤدى إلى بنيانه (القارئ النموذجي) وبالتالي فإن النص إذ يقوم على كفاية فإنه يساهم فى إنتاجها أيضا" (٢٩٧).

وفى ضوء فكرة التعاضد النصي باعتباره نشاطا يثيره النص يرى إيكو أن عبارة فاليرى الشهيرة "ليس من معنى حقيقي لنص ما" تتيح المجال لنوعين من القراءة الأولى وفيها يستطيع المرء أن يتصرف بنص ما على ما يحلو له وهى قراءة ليس لنا شأن بها والأخرى هي التي تخول المرء أن يطلق تأويلات لا متناهية عن نص ما وهذه القراءة هي ما يعول عليها إيكو فى نظريته عن القارئ.

لذلك "ينبغي لنا أن نقيم الحد ما بين استخدام النص استخداما حرا باعتباره منبها من منبهات التخيل، وبين تأول نصي مفتوح. وعلى هذه التخوم وحدها يسوغ، دون التباس نظرى، تأسيس إمكانية "متعة النص" على ما يدعوها بارت" (٢٩٨). وبتعبير أكثر وضوحا فإن إيكو يرى أنه إما أن نتخذ النص أى نص بوصفه متعة بذاته أو أن يكون نصا محددا ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر

الطرق حرية على أنه أساس استراتيجيته الخاصة وبالتالى تأوله. لكن مفهوم التأول نفسه يظل مصحوبا بجدل بين استراتيجية المؤلف واستجابة القارئ النموذجي. وإيكو حين يستخدم عبارة المؤلف والقارئ النموذجي فإنه يعنى بهما "نموذجين من الاستراتيجية النصية، فالقارئ النموذجي إن هو إلا جماع شروط النجاح أو السعادة التى وضعت نصيا، والتى ينبغى أن تستوفى فى سبيل أن يؤول نص إلى تأوله الكامل فى مضمونه الكامن" (٢٩٩).

وبعد فبقدر ما كانت أفكار إيكو ونظريته حول القارئ تحمل قدرا من البشارة الواعدة إلا أنها وصلت عند التطبيق إلى طريق مسدودة بحكم بعض التناقضات التى وقعت فى التنظير ولعل أهمها ما يتعلق بموقف ايكو من القارئ النموذجي "فتشخيصه هذه الفكرة بشفرة النص الفرعية ينطوى بوضوح على أن لكل نص قارئا نموذجيا خاصا به... ومع ذلك يجد المرء لدى ايكو فكرة نظرية أخرى توحى بنقيض هذا الأمر إذ يقسم إيكو جميع الأعمال الأدبية مجموعتين المجموعة التى تقر بفعالية القارئ وتشجيعها وتضعها موضوع الصدارة والمجموعة التى تهدف إلى إثارة استجابة دقيقة من لدن قراء معينين حسب ويعتمد فى هذا التقسيم على تمييز النصوص المفتوحة من المغلقة، المشكوك فيه ثم يربط إيكو القارئ النموذجي بالمجموعة الأولى من النصوص وبذلك يخلط بين الصنف النظرى والفكرة الاعتيادية المألوفة التى تضع القارئ فى موضع الصدارة" (٣٠٠).

وإذا كان إيكو يرى أن القارئ يكون فرضيات أو عوالم تجريبية ثم يقوم بالتأكد من صحتها أو نبذها على أساس قرار الصدق والكذب فإن هذا لا يسمح بالتفعيل المتبادل بين النص وقارئه بوصفهما استراتيجيتين نصيتين "فاذا تصور القارئ عالما لا يسمح به النص فعليه أن (يتخلص من عالمه كى يقبل بالظروف التى تقيمها بنية السرد) ويعنى هذا أن الظروف التى تقيمها بنية السرد تطغى على كل شئ" (٣٠١).

وأيا ما كان الأمر فإن النظريات التى تتجه إلى القارئ لا تكاد تنطلق من نقطة بداية واحدة، أو منطلق فلسفى غالب حيث ينتمى مفكروا هذا الاتجاه إلى تقاليد فكرية مختلفة، ومهما اختلفت رؤية المنظرين الكبار لجماليات التلقى من أمثال ياوس وايزر وغيرهم فإن بوسعنا أن نجد أبرز معطيات التلقى- وإن كان ذلك فى صورة مبسطة- فى " أن كلا من المعنى والبناء فى العمل الادبى يتولدان عن التفاعل مع نص القارئ الذى يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف الأدب، وأهدافه وعملياته، إضافة إلى عدد من الميول والمعتقدات التى يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين فى المجتمع، إذن فالمعنى والبناء ليسا خصائص مقتصرة على النص وإنما خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو إلى حد ما، المبدع المشارك؛ لا للنص وذاته وإنما لدلالته وأهميته وقيمته" (٣٠٢).

وبعد فإن نظرية التلقى قد حظيت بشهرة كبيرة فى أوساط الدارسين وقد تنوعت أفكارها حتى أنها نظر إليها بمقاييس وزوايا مختلفة "لقد أعطيت أوصافا

كثيرة لما قامت به مدرسة كونستانز، فقيل مرة إنها ثــورة فــى تــاريخ الأدب الحديث، وأخرى إنها وضعت نمط استبدال جديد، وحولت مجــرى الدراســات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الروس فى بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ، أو ما جاء به دى سوسير أو تشومسكى وغيرهما مـن الأسماء المعروفة فى تاريخ علم الأدب الحديـــث، واللســانيات والســيميائيات، والأنثروبولوجية (٣٠٣).

لقد اكتسبت هذه النظرية أهمية كبيرة فى مجال الدراسات الأدبية والنقديـــة المعاصرة ولكن هذه الأهمية، لم تتبع من كونها جاءت كرد فعل لما آلت إليــــه الاتجاهات الاجتماعية والشكلية على السواء، أو أنها جاءت نتيجة للتحول فــــى مجموعة من العوامل التاريخية والسوسيوثقافية ميزت فترة بذاتها أو بلدا بعينـــه وإنما لأن هناك خصوصيات شكلت العامل الحاسم فى ذلك التحول يمكن إجمالها فى سببين أساسين- كما يقول عبدالعزيز طليمات- هما:

١- أن هذه النظرية لم تسقط فى نفس المنزلق السابق بالتركيز فقط عل القــراءة (والتلقى عامة) كمحدد لطبيعة العمل الأدبى، وقيمته، بل هى تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها، وهى بذلك تتجــاوز النظرة الأحادية التى تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

٢- أنها لا تقطع نهائيا من مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتى يبدو أنها قد استنفدت جل إمكاناتها، بل هى تحتويها، وتتجاوزهــا فى آن، عن طريق الحوار والنقد والإغناء. (٣٠٤).

الهوامش

الهوامش

١- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جـابر عصفـور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٩١، ص١٦.

٢- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلـى التفكيـك. عـالم المعرفة، العدد ٢٣٢ المجلس الوطنى للثقافـة والفنـون والآداب الكويـت ١٩٩٨م، ص ٨٥.

٣- السابق: ص ٨٥.

٤- السابق: ص ٨٧.

٥- السابق: ص٨٧.

٦- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٧.

٧- د.عبدالله الغذامى، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية" العدد الثانى النادى الأدبى الثقافى فى جدة ١٩٨٥م، ص ٢٦.

8- Scholes: Semiotics And Interpretation, p:8.

نقلاً عن د.عبدالله الغذامى، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشـريحية، ص ٢٧.

٩- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربيـة ط١ القـاهرة ١٩٩٧، ص ٢٤.

10- Joseph Jurt: Lareception de la Litterture par la Critigue, Jour Nalistigue. Ed Jean Michel Palace. Paris 1880.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس ١٩٨٨، ص ١٧٣.

١١- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٤.

١٢- السابق، ص ١٧٤.

١٣- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٥.

* انظر على سبيل المثال أعمال سانت بوف (Sainte Beore) حين أدرج متابع الآثار الأدبية فى حركة التاريخ مرجعاً إياها إلى عادات وعصر وحياة فردية، وكذا ما قام به تين (Taine) من تفسير الأعمال الأدبية وتحليلها على غرار ما تحلل به العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة المختلفة.

١٤- السابق، ص ٢٦.

١٥- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٣١.

١٦- د. شكرى محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد، دار إلياس العصرية القاهرة ١٩٨٧م، ص٢٤.

١٧- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ٣٢،٣٣.

١٨- السابق، ص ٣٣.

١٩- السابق، ص٣٣.

٢٠- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٦٦.

٢١- السابق، ص ٣٣.

٢٢- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٢٨، ٢٩.

٢٣- السابق، ص ٢٩.

٢٤- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٥.

٢٥- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٣٠.

٢٦- السابق، ص ٤٤.

٢٧- السابق، ص ٥٥.

٢٨- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة. ص ٥٦.

٢٩- حكمت الخطيب، فى معرفة النص دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥، ص١٢٣.

٣٠- جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ١٠٧.

٣١- حكمت الخطيب، فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، ص ١٢٣.

٣٢- السابق ص ١٢٣.

33- P.V.Zima: Pour une Sociologieda Toxte Litteraire, Editions Coll- 10-18 Paris 1978 P. 107.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٧٧.

٣٤- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٥٨.

٣٥- حكمت الخطيب، فى معرفة النص، ص١٢٢.

٣٦- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٣٠١.

٣٧- محمد غنيمى هلال، السابق ص ٣٠٢.

٣٨- السابق ص ٣٠٢.

٣٩- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ١٣٥،١٣٦.

٤٠- عبدالله الغذامى، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، ص ٢٦.

٤١- عبدالعزيز حمودة ، المرايا المحدبة: ص ١٣٩.

٤٢- السابق، ص ١٣٩.

٤٣- السابق ، ص ١٣٩، ١٤٠.

44- Cleanth Sewance Review 87 (1979), P 604.

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٣٩، ١٤٠.

* ظهرت أسماء لمعت من رواد الشكلية الروسية نستطيع أن نبرز بعضها هنا مثل جاكبسون، وباختين، شكلوفسكى، وتوماتشيفسكى وتنيانوف، وإيخنباوم وغيرهم.

٤٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٣.

٤٦- د. صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠ ط٢، ص٥٠.

٤٧- السابق، ص ٥٦، ٥٧.

٤٨- السابق: ص ٥٧.

49- T. Todorov: Poetique Ceguele Structralione, Seuil. Paris. 1968. P.12.

نقلاً عن حسين الواد، القراءة والكتابة ص ١٨٢.

50- Roland Barthes, Writing Degree Zero, Trans, A. Larers and C. Smith (Jonathan Cape London 1967. P 21.

51- Peter Steiner, Russian Formalism pp. 103-104.

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٦-١٨٧.

٥٢- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٧.

٥٣- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ٨٣.

٥٤- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ١٨٧.

٥٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٤٢.

٥٦- السابق، ص ٤٣.

* إن هناك بنيويات يعدد البنيويين، ولكن الأمر المهم والذى لا ينبغى أن يغيب عن إدراكنا هو أنه "للبنيويات جميعاً مثل أعلى واحد مشترك فى المعقولية، وهو النظر إلى البنية باعتبارها نطاقاً مكتفياً بذاته لا يحتاج فى إدراكه إلى الإهابة بأية عناصر أخرى تكون غريبة فى طبيعتها عليه" انظر زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص ٢٩.

٥٧- روبرت شولز، البنيوية فى الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٤م، ص١٤.

٥٨- عبدالله إبراهيم، معرفة الآخر، المركز الثقافى العربى، المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص٤١.

٥٩- فردنياند دى سوسير، محاضرات فى علم اللسان العام، ترجمة عبدالقادر قلنيني مراجعة أحمد حبيبي، المغرب، الدار البيضاء ١٩٨٧.
٦٠- د. جابر عصفور، نظريات المعاصرة ص٩٦-٦٣.
٦١- سوسير، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد الكراعين، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٨٥م، ص٤٤.
٦٢- السابق، ص٣٧،٣٨.
٦٣- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٩٢-٩٣.
٦٤- كلود ليفي شتراوس، الانثروبولوجيا البنيوية، ت د.مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٧، ص ٤٠.
٦٥- السابق، ص ٤١.
٦٦- إديث كروزويل، عصر البنيوية من ليفى شتراوى إلى فوكو، ت د. جابر عصفور بغداد ١٩٨٥، ص٣١.
٦٧- ترنس هوكز، البنيرية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة بغداد ١٩٨٦ ط١، ص٦٢.
٦٨- فلاد يمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين الدار البيضاء ١٩٨٦. انظر فصلا بعنوان المنهج والمادة ص ٣٣-٣٧.

* لا بد أن نذكر هنا أن رومان جاكبسون كان يشغل منصب الأستاذية في المدرسة الحرة للدراسات العليا بالولايات المتحدة من ٤٢ ١٩٤٦م حيث

حضر ليفي شتراوس دروسه وأفاد منها، تلك الدروس التي نقلها جاكبسون من سوسير. انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٠٠.

٦٩- د.عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٨١.

٧٠- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصرة ص ٨٥،٨٦.

٧١- رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي ٣/٤ ١٩٨٨ ص ٩٣.

٧٢- رولا بارت، درس السميولوجيا ترجمة عبدالسلام عبدالعال، مجلة الكرمل، عدد ١٨، ١٩٨٥م، ص٢٥.

٧٣- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ص ٩٦.

٧٤- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي عمان، دار الشروق، ١٩٩٧م، ص١٢٧.

٧٥- السابق، ص ١٢٧.

٧٦- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٨١.

* وعندما ينتهي البنيوي إلى إلغاء المؤلف وعندما يضع بين قوسين العمل الفعلي والشخصي الذي أنتجه في سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه وهو النسق، فإنه بذلك يقف موقفاً معارضاً لما كان للمؤلف في الفكر الرومانسي التقليدي ذلك الكائن المبدع الفكر الذي يعاني والذي يسبق بوجوده العمل، بل الذي تغذي تجربته العمل، وترفده، فهو منبع النص وخالقه وجده الأعلى، هذا المؤلف يتم نفيه لحساب الكتابة عند البنيويين بالمعنى الذي لا يجعل

للكتابة أصلاً، فكل ممارسة فردية تسبقها لغة، وكل نص مصنوع مما هـــو مكتوب من قبل) انظر رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١٥.

٧٧- رولان بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش بيروت، دار الأرض، ط١٤١٣هـ، ص٦٩.

٧٨- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة ص ٢٤٣.

79- Jonathan, Culler, Stracturelist Poetics: Structuralism Linguistic and the study of Literature, (Ithaca: comell up, 1975, p. 109.

80- Tzvetan Todorov, Introduction to poetics 1968, Trans, R. Howard (minnee polis: u of Minnesota, 1981. P.5.

* يترجم الدكتور الغذامى Poetics بالشاعرية وهو يقصد إلى انظر الخطيـــة والتكفير صفحات ١٩، ٢٠ وهو يرفض كلمة الشعرية حين يقول "ويـــدل أن نقول (شعرية) مما قد يتوجد بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا تســتطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها فى مسارب الذهن، فبدلاً من هـذه الملابسة نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية فى النثر وفى الشعر" ص ١٩.

وهو يعتبر أن مصطلح الشاعرية الذى وصَفه العـــرب مقـــابلاً لمصطلـــح Poetics لدى القربيين فضلاً عن كونه ــ على ما يرى الغذامى ــ يشـــمل كذلك التعبير من مصطلحى الأدبية والأسلوبية. على الرغـــم مـــن التبـــاين الشكلانين وبين الأسلوبية والشعرية على

وربما فات الغذامى أن ياء النسب فى كلمة الشاعرية تكون للشاعر بينما الياء نفسها تكون للشعر فى كلمة الشعرية، وعليه فإن كلمة الشاعرية لا تكون فى النص المدروس بقدر ما تكون فى ذات المبدع وتوصيفها وإننا حينما تتكلم عن الشاعرية ربما يكون الحديث عن ما هو عند شعرى ألست بضيف منظر بأنه شاعرى نقصد بذلك جمالية الشئ كما يلاحظ كغذامى نفسه.

وعلى النقيض من ذلك نلاحظ الارتباط الحميم بين مصطلح الشعرية وبين النص الأدبى والنص فقط، إضافة إلى أن الكلمة (الشعرية) أقرب إلى الدقة فى ترجمتنا لكلمة (Poetics) الغربية. وبناء على ذلك فإن استخدامنا سيكون للمصطلح الأخير ونعنى به (الشعرية).

81- Jakopson: closing statement: linguistics and poetics, p. 353.

نقلاً عن الغذامى، الخطيئة والتكفير ص ٢٠.

٨٢- السابق، ص ٢١.

83- Todorov: Encyclopedia Dictionary 78-79.

نقلاً عن الغذامى، الخطيئة والتكفير ص ٢١.

84- Frye: Anatomy of criticism .14 New York 1965

نقلاً عن الغذامى "الخطيئة والتكفير" ص٢١.

85- Todorov: introduction to potics .6

نقلاً عن الغذامى "الخطيئة والتكفير" ص٢١.

٨٦- السابق، ص ٢٢.

٨٧- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة ص ٢١٩.

٨٨- تودورف، الشعرية، ترجمة شكرى المبحوث ورجاء بن سلامة وارطو بقال، المغرب د.ت، ص ٣٠.

٨٩- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ٢٢٢.

90- Ropert scholes, structuralism in the literature an Introduction (New Haven and London: galle up, (1971) P 30-31.

نقلاً عن عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ٢٦٣.

٩١- د. جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص ٢٢٥.

٩٢- السابق، ص ٢٢٦.

٩٣- السابق، ص ٢٢٨.

٩٤- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص ١٢٧.

٩٥- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دارتوبقال للنشر، المغرب ط١، ١٩٩٨، ص١٣٣.

96- Derrida.J: of Grannatology, Tr. by G Spirak 1976. Baltinore, John Hopkins, press 1977, p: 158.

٩٧- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣٢٠.

٩٨- السابق، ص ٣٢٠.

٩٩- السابق، ص ٣٢١.

100- Derrida. I: of Grannatology, P. 65.

101- Derrida I: of crannatology, P. 68.

١٠٢- وليم راى، المعنى الأدبى من الظاهراين إلى التفكيكية، ترجم يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر ط١ بغداد ١٩٨٧.

١٠٣- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٩.

١٠٤- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ١٣٧، ١٣٨.

١٠٥- السابق ص ١٣٨، ١٣٩.

١٠٦- م.هـ. إيرامز، المدارس التغذية الحديثة فى معجم المصطلحات الأدبية، ترجم د.عبدالله معتصم الصايغ، الثقافة الأجنبية عدد ٣، بغداد ١٩٨٧م، ص٤٦.

107- Rland Barthes authore P. 142.

١٠٨- السابق، ص ١٤٣.

١٠٩- السابق، ص ١٤٨.

١١٠- السابق، ص ١٤٨.

١١١- بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش، ص ١٣.

١١٢- الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص ٧٥،٧٦.

١١٣- السابق، ص ٧٦.

١١٤- د. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٩.

115- Roland Barth, the Death of the authore p: 148.

١١٦- د. محمد عنانى، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٦.

117- M.M. Bakhtin, the dialogic Imagenation: Four ed, Michael Holguist, Trans cargl emerson, P. 27

نقلاً عن عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣٦٢.

١١٨- المرجع السابق ٣٦، ٣٦٧.

١١٩- السابق، ص ٣٦٧.

١٢٠- السابق، ص ١٧٠.

١٢١- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٩.

١٢٢- السابق، ص ١٨٩.

١٢٣- السابق، ص ١٨٩، ١٩٠.

124- Joseph Jurt: La reception de la Litterature par la critigue journalistigue P. 21.

نقلاً عن المرجع السابق، ص ١٩٠.

١٢٥- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص ٦٥.

* انظر عن نظرية التمكين، أبو بكر الباقلانى فى إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد خضرن دار المعارف، ذخائر العرب، ص ٣-٤٢.

١٢٦- السابق، هولب ص ٦٥.

١٢٧- السابق، هولب ص ٦٦.

128- J. A. Richards, How to Read a page: acours in effective reading with introduction teahandred great works (New York: Norton, 1942 P. 93.

١٢٩- السابق، ص ٩٤.

130- J. A. Richards, Practical criticism: A study of Literary Judgment (New York: Harcourt, Barace 1952, P.170.

131- Cleanth criticism Sewanee Review 87 (1979) P. 604.

١٣٢- عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٣١٧.

133- Louise Rosen blat, Literature as Exploration (198 New York: Noble and Noble 1976 P: VIII.

١٣٤- عبدالله معتصم الرباع انظر ص ٧، ٨.

١٣٥- اميل شتايجر الزمن والخيال الشعرى، ضمن كتاب حاضر النقد الأدبى ص ١٣٧.

١٣٦- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ٧١، ٧٢.

١٣٧- السابق، ص ٧٢.

١٣٨- السابق، ص ٧٧.

١٣٩- السابق، ص ٨١.

١٤٠- السابق، ص ٨٣.

١٤١- السابق، ص ٨٣.

١٤٢- السابق، ص ١٠٠.

١٤٣- هولب ص ١٠١.

١٤٤- صلاح فضل، نظرية فى النقد الأدبى الانجلو ط٢ القاهرة ١٩٨٠ ص١٢٦.

١٤٥- السابق ص١٢٦.

١٤٦- روبرت هولب ص ١٠٣.

١٤٧- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص ١٢٧.

١٤٨- هولب ص ١٠٣.

١٤٩- هولب ص ١٠٣.

١٥٠- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٦.

١٥١- الفلسفة المعاصرة فى أوربا، إ.م بوشستسكى، ترجمة د. عزت قرنى. عالم المعرفة، العدد ١٦٥ الكويت ١٩٩٢ ص ٢٣٠.

١٥٢- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٨٦.

١٥٣- السابق، ص١٨٨.

١٥٤- روبرت هولب، ص٨٥.

١٥٥- السابق، ص ٨٧.

١٥٦- السابق،ص ٦٢.

١٥٧- وليم راى، المعنى الأدبى ص٣٧.

١٥٨- السابق: ص٣٧.

١٥٩- هولب: ص٩١.

١٦٠ - السابق: ص٩٣

١٦١ - وليم راى المعنى الأدبى: ص٤٢.

١٦٢ - راماں سلدں، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٨٨.

١٦٣ - راماں سلدں، ص١٩٤.

١٦٤ - هولب ص١١٤.

١٦٥ - السابق ص١١٣

١٦٦ - د. حامد أبو أحمد، الحطاب والقارئ نظريـــة التلقـــي وتحليـــل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض. المملكة العربية الســـعودية الرياض يونيو ١٩٩٦، ص٧٠.

١٦٧ - هولب ص ١٢٨، ١٢٩.

١٦٨ - هولب ص١٢٩

١٦٩ - روبرت هولب، ص ١٣٠.

١٧٠ - السابق، ص ١٣١.

١٧١ - السابق، ص ١٣٢.

١٧٢ - السابق، ص ١٣٣.

١٧٣ - السابق، ص ١٣٦.

١٧٤ - السابق، ص ١٣٦.

١٧٥ - السابق، ص ١٣٨

١٧٦ - السابق، ص ١٤٠، ١٤١.

١٧٧- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٨.

١٧٨- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٨، ١٨٩.

١٧٩- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٨٩.

١٨٠- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٩٧.

١٨١- السابق، القراءة والكتابة، ص ١٩٨.

182- H.R Jauss: Pour une es The Tique La reception Gallimard Paris, 1978

نقلاً عن المرجع السابق ص ١٩٨.

183- WOLFGENG ISER, The implied Reader, patterns of communication in prose fiction from bunyan to Beckett. The Johns Hopkins university press 1974 pp,29-55.

١٨٤- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر مقصود، ص ١٨٥.

١٨٥- السابق، ص ١٨٥.

١٨٦- السابق، ص ١٨٥.

١٨٧- حسين الواد، القراءة والكتابة، ص ١٩٨، ١٩٩.

١٨٨- هاشم صالح، قراءة فى الفكر الأوربى الحديث، كتاب الرياض، يونيو ١٩٩٤ ص١٤٨.

١٨٩- السابق، ١٤٨.

١٩٠- السابق، ١٤٩.

191- Hans Robert Jauss toward an Aesthetic of Reception translation from German by Timothy Bahti. University of Minnesota Press, Minneapolis 1982. P.Viii Introduction by paul Deman

١٩٢- حسين قبيسى، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق العدد ١١، ١٩٩٢.

١٩٣- د. على جعفر العلاق، الشعر والتلقى، دراسات نقدية، دار الشروق ط عمان ١٩٩٧، ص٦٣.

١٩٤- السابق: ٦٤.

١٩٥- السابق: ٦٤.

١٩٦- السابق: ٦٤.

197- Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception P.Viii.

١٩٨- السابق P Viii

١٩٩- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض. العدد ٣٠، الرياض يونيو ١٩٩٦م، ص ٧٦.

٢٠٠- نلاحظ أن الأدب الألمانى فى حقبة الستينيات كان موازياً لما جاءت به نظرية التلقى من تحول فى وجهات النظر النقدية وربما كانت نهضة الأدب الوثائقى أوضح مثل على هذا ويلاحظ المرء أنه بدءا من "النائب" ١٩٦٣ لرولف هوخهوت إلى "فى مسألة روبرت أوبنهايمر ١٩٦٤ أو "التحقيق" ١٩٦٥ لمبيتر فايس- يلاحظ تطورا من الاهتمام

بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة، روبرت هولب نظرية التلقى ص ٦٠،٦١.

٢٠١- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، كتاب الرياض، ص ٧٦،٧٧ نشر هذا الكتاب فى بيرت ١٩٧٨ ثم أعيد نشره فى الكويت فى عدد من أعداد علام المعرفة.

٢٠٢- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٤٠.

* نشرت هذه الأفكار فى كتاب ترجم بعنوان "بنية الثورات العلمية" فى عدو من أعداء عالم المعرفة.

٢٠٣- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ ،كتاب الرياض، ص٧٩.

٢٠٤- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص١٤٠.

٢٠٥- السابق ١٤٠، ١٤١.

* كان الشاعر الأسبانى خوان رامون خمينت -وغيره من نقاد أوربا- يرى أن الأدب الأوربى مر بثلاث مراحل كبرى أو عصور كبرى كما يسميها هى: عصر النهضة والعصر الرومانتيكى وأخيراً العصر الحديث أو الحركة الحديثة (الموديرنزم) ولكن الكاتب الألمانى هانز روبرت ياوس فى مقاله الشهير (التغير فى نموذج الثقافة الأدبية) قسم المراحل إلى أربع وأطلق على كل منها مصطلح (النموذج)، والنماذج فى رأيه ثلاثة سابقة ورابع ناشئ رشحت نظرية التلقى لكى تمثله. انظر حامد أبو أحمد فى كتابه: رائد الشعر الأسبانى الحديث خوان رامون خميث، دار الفكر العربى، بالقاهرة ١٩٨٦ ص٥٠، وكتاب الرياض والقارئ، ص١٩.

٢٠٦- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص٤٥.

207- Hans, Robert Juess,Toward an aesthetic of rception P.3.

٢٠٨- السابق P 3-4

٢٠٩- هولب، نظرية التلقى، ص١٤٤، ١٤٥.

٢١٠- السابق ١٤٥.

211- Juess, toward an aesthetic of reception P.18.

٢١٢- السابق PP18-19

٢١٣- السابق P.19

٢١٤- السابق P.19

٢١٥- السابق PP.19-20

٢١٦- السابق P20

٢١٧- السابق PP20-21

٢١٨- د. صبرى حافظ، الشعر والتحدى، إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربى المعاصر ع ٣٨/ ص٨٠.

٢١٩- جادامير، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ت: آمال أمين سليمان مجلد العرب والفكر العالمى ع٣/ ١٩٨٨/ ص٢٥.

٢٢٠- السابق ص٢٣.

٢٢١- السابق ص٢٣.

٢٢٢- شوماشير، من جمالية التلقى إلى التجربة الجمالية، ت: رشيد بن حـدو مجلد آفاق المغربية ع ١٩٨٧م٣/ ص٥٥.

٢٢٣- هولب، نظرية التلقى، ص١٥٥.

٢٢٤- د. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القـاهرة١٩٩٦، ص ٤١، ٤٠.

٢٢٥-هولب، نظرية التلقى، ص١٥٥، ١٥٦.

٢٢٦-السابق، ص١٥٦.

٢٢٧- د. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقى وتحليل الخطـاب، وما بعد الحداثه، العدد ٣٠يونيو الرياض ١٩٩٦.ص٨٧.

٢٢٨- د. رشيد بنحدو، مدخل إلى جماليـة التلقـى، مجلـة آفـاق المغربيـة ١٩٨٧/٦٤، ص١٢.

٢٢٩- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص ١٧٣.

230- Jaues, Toward an Aesthetic of Reception, Genrues and medieval literature, p.79

وأنظر أيضاً نظرية الأجناس الأدبية باقلام مجموعة من الكتـاب مـن ضمنهم ياوس ترجمة عبد العزيز شبيل، النادى الأدبى الثقـافى بجـدة، ١٤١٥هـ، ص٥٥.

٢٣١- د. حامد أبو أحمد، الخطايا والقارئ، كتاب الرياض، ص ٨٩.

٢٣٢- السابق ص٨٩.

233- Jauss, Genres and medival litrature, p88.

234- Philip Rice and patricia waugh, modern literary theory, London, 1989 p.105

نقلا عن ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٣٩.

٢٣٥- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٣٩.

٢٣٦- السابق: ص١٤٠.

٢٣٧- جريدة القدس العربى ١٦٥٩، ٢٠/٦/ ١٩٩٤.

٢٣٨- السابق.

٢٣٩- السابق

٢٤٠- السابق

٢٤١- د.حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص١٠٢.

٢٤٢- السابق، ص ١٠٢، ١٠٣.

٢٤٣- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص١٩٢، ١٩٤.

٢٤٤- السابق، ص ١٩٤ نقلا عن حامد أبو أحمد، الخطاب القارئ، ص١٠٣.

٢٤٥- السابق، ١٩٤.

٢٤٦- السابق ص ١٧٧، ١٧٨.

٢٤٧- السابق، ١٧٨.

٢٤٨- السابق، ١٧٩.

٢٤٩- السابق، ص ١٨٣.

٢٥٠- روبرت هولب، ص (٢٠٠).

234- Philip Rice and patricia waugh, modern literary theory, London, 1989 p.105

نقلاً عن ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٣٩.

٢٣٥- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٣٩.

٢٣٦- السابق: ص١٤٠.

٢٣٧- جريدة القدس العربى ١٦٥٩، ٢٠/٦/ ١٩٩٤.

٢٣٨- السابق.

٢٣٩- السابق

٢٤٠- السابق

٢٤١- د.حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص١٠٢.

٢٤٢- السابق، ص ١٠٢، ١٠٣.

٢٤٣- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص١٩٢، ١٩٤.

٢٤٤- السابق، ص ١٩٤ نقلا عن حامد أبو أحمد، الخطاب القارئ، ص١٠٣.

٢٤٥- السابق، ١٩٤.

٢٤٦- السابق ص ١٧٧، ١٧٨.

٢٤٧- السابق، ١٧٨.

٢٤٨- السابق، ١٧٩.

٢٤٩- السابق، ص ١٨٣.

٢٥٠- روبرت هولب، ص (٢٠٠).

٢٥١- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى، الأردن، دار الشروق عمان ١٩٩٧ ص١٤٧.

٢٥٢- روبرت هولب، ص٢٠١.

253- WOLFGANG Iser, The Implied Reader, patterns of communication in prose fiction from the Johns Hopkins University press, Baltimore and London 1974 P.77.

٢٥٤- إيزر، فى نظرية التلقى، التفاعل بين النص والقارئ، ترجمة د. الكدية مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع٧/ ١٩٩٢، ص٦٩.

٢٥٥- إيزر، ومعية التأويل، الفنى الجزئى والتأويل الكلى ترجمة حفو نزهة بوحسن أحمد مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية ع٦/ ١٩٩٢، ص ٧١/ نقلا عن ناظم عودة خضر ص١٥٠.

٢٥٦- السابق ص٧٥، نقلا عن ناظم عودة حفر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى، ص١٥٠.

Pattetns of communication in prose fiction from Bunyan to becke77.

٢٥٧- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٥١.

وأنظر: كارل هاينز ستيرل، التلقى والتخيل ترجمة بشير القمرى، مجلد الأقلام بغداد ع٣/ ١٩٩٠م أنظر من ٧٥-٧٨. نقلا عن ناظم عودة ص١٥١.

٢٥٨- السابق/ من ص١٥٣.

٢٥٩- السابق ص١٥٣، ١٥٥.

٢٦٠- د. عبد العزيز طليمات الواقع الجمالى وآليات إنتاج الوقع عند إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع٦/ ١٩٩٢ ص٦٢.

٢٦١- ناظم عودة حفر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ص١٥٥.

٢٦٢- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصر، ص١٨٩.

٢٦٣- انظر عن المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى عند وين بوث، اميل اشتايجر، الزمن والخيال الشعرى ترجمة د. محمود الربيعى ضمن كتاب لمجموعة ترجمات بعنوان حاضر النقد الأدبى ط٢ ١٩٧٧، القاهرة.

٢٦٤- فولفانج ايزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالى، أحمد المدينى مجلد آفاق المغربية ع٦/ ١٩٨٧ ص/٢٨-٢٩.

٢٦٥- السابق، ص٢٩.

٢٦٦- السابق، ص٣٠.

٢٦٧- السابق، ص٣٠.

٢٦٨- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٩٧.

٢٦٩- ايزر، فعل القراءة، ص٣٠.

٢٧٠- ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقى، ص١٦١.

٢٧١- إيزر فعل القراءة، ص٣٠،٣١.

٢٧٢- السابق، ص٣١.

٢٧٣- روبرت هولب، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

٢٧٤- روبرت هولب، نظرية التلقى، ص٢٤٩.

٢٧٥- راى، المعنى الأدبى، ص١٤٠.

٢٧٦- السابق، ص١٤٥.

٢٧٧- السابق، ص١٤١.

٢٧٨- السابق، ص١٤١.

٢٧٩- السابق، ص١٤٢.

٢٨٠- السابق، ص ١٤٤.

٢٨١- السابق، ص ١٤٤.

٢٨٢- السابق، ص ١٤٤.

٢٨٣- السابق، ص ١٤٥.

٢٨٤- السابق، ص ١٤٥.

٢٨٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصر، ص ٢٠١.

٢٨٦- السابق، ص ٢٠١.

٢٨٧- راى، المعنى الأدبى، ص١٤٦.

٢٨٨- السابق، ص ١٤٦.

* يقصد بالتعاضد النصى يقصد به إيكو المقاصد المتضمنة اللفظ وهى فى حالة الإمكار. ويضرب على ذلك مثالاً بأن يشير أحدهم فى سياق نقاش سياسى إلى سلطات الاتحاد السوفيتى سابقاً أو مواطنيه بأن يسميهم (الروس) بدلاً من (السوفيات) فندرك حينئذ ان الكاتب إنما يقصد إلى تفعيل دلالة تبعية

إيديولويجة بينة كما لو أنه يرفض الاعتراف موجود الدولة السوفياتيه السياسى، الناشئ من ثورة أكتوبر ولا يزال يحن إلى روسيا القيصرية على أن ذلك لا يمنع أن يستخدم مؤلف لفظة روس بغفلة منه دون أى حكم مسبق انظر إيكو، ص ٧٨.

معاد للاتحاد السوفياتى، ومنحاذاً بذلك إلى الاستخدام الأكثر شيوعا. ومع ذلك فإن للقارئ إذ يقارن بين تجلى العبارة الحظى فى الأرمورات الفرعية التى يملك كناية الكشف عنها الحق فى إسناد دلالة تبعية إيديولوجية إلى الكلمه (روس). إذن للقارئ الحق فى ذلك طالما أن الدلالة التبعية مفعلة نصياً وهنا يكمن القصد الذى يقتضى منه إسناده إلى مؤلفه النمودجى بغض النظر عن المؤلف التجريبى. ومن هنا يتضح معنى التعاضد على أنه ظاهرة آيلة للتحقق بين استراتيجيتين خطا يبين فاعلين فرديين.

٢٨٩- إميرتو إيكو، التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية، ص٦٢

٢٩٠- إيكو، ص٦٢.

٢٩١- إيكو، ص٦٣.

٢٩٢- إيكو، ص٦٤، (٢٩٣) ايكو، ص ٦٤، (٢٩٤) ايكو ص٦٧.

٢٩٣- إيكو، ص٦٧، (٢٩٦) ايكو، ص ٦٨، (٢٩٧) ايكو ص٦٩.

٢٩٤- إيكو، ص٦٧، (٢٩٩) ايكو، ص ٧٧، (٣٠٠) راى المعنى الأدبى، ص١٥٢.

٣٠١- راى، ص٥٤.

302- Berman, from the New criticism to deconstruction (Urbana : U of Illinois 1988, p 145.

نقلا عن عبدالعزيز حمودة، فى المرايا المحدبة، ص ٣٢٢، ٣٢٣.

٣٠٣- أحمد أبو حسن، نظرية التلقى والنقد الأدبى العربى الحديث، ضمن كتاب: "نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٣م، ص ٢٦.

٣٠٤- عبدالعزيز طليحات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات ضمن الكتاب السابق منشورات كلية الآداب بالرباط، ص ١٤٩.

المحتويات

هذا الكتاب

يتناول هذا الكتاب عرضا موجزا لقراءة النص الأدبى عبر زوايا مختلفة فى الرؤية والمنهج، ومن خلال ما يسمى بنظرية التوصيل من حيث كونها نظرية تستوعب أطراف العمل الأدبى المختلفة: المبدع / النص / القارئ.

وبقدر ما يكون التركيز على طرف من هذه الأطراف يكون التوجه لمذهب أو منهج بعينه فى مقاربة الابداع الأدبى، بدءا بالنظريات التاريخية التى تعنى بالأثر الأدبى بوصفه وثيقة تاريخية أو نفسية للمبدع، ومرورا بالمناهج التى تهتم بالنص الأدبى مهملة باقى أطراف العملية الإبداعية إلى حد بعيد مثل البنيوية والشعرية والتفكيكية، وانتهاءا بالنظريات التى تعنى بالقارئ وتعده مشاركا فى صنع النص الأدبى مثل جماليات التلقى.

الناشر

المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات
٥ ش مصطفى طموم - المنيل - القاهرة - تليفاكس : ٧